

POLYCHROMIE DES CULTURES



CLAUDE PAQUET

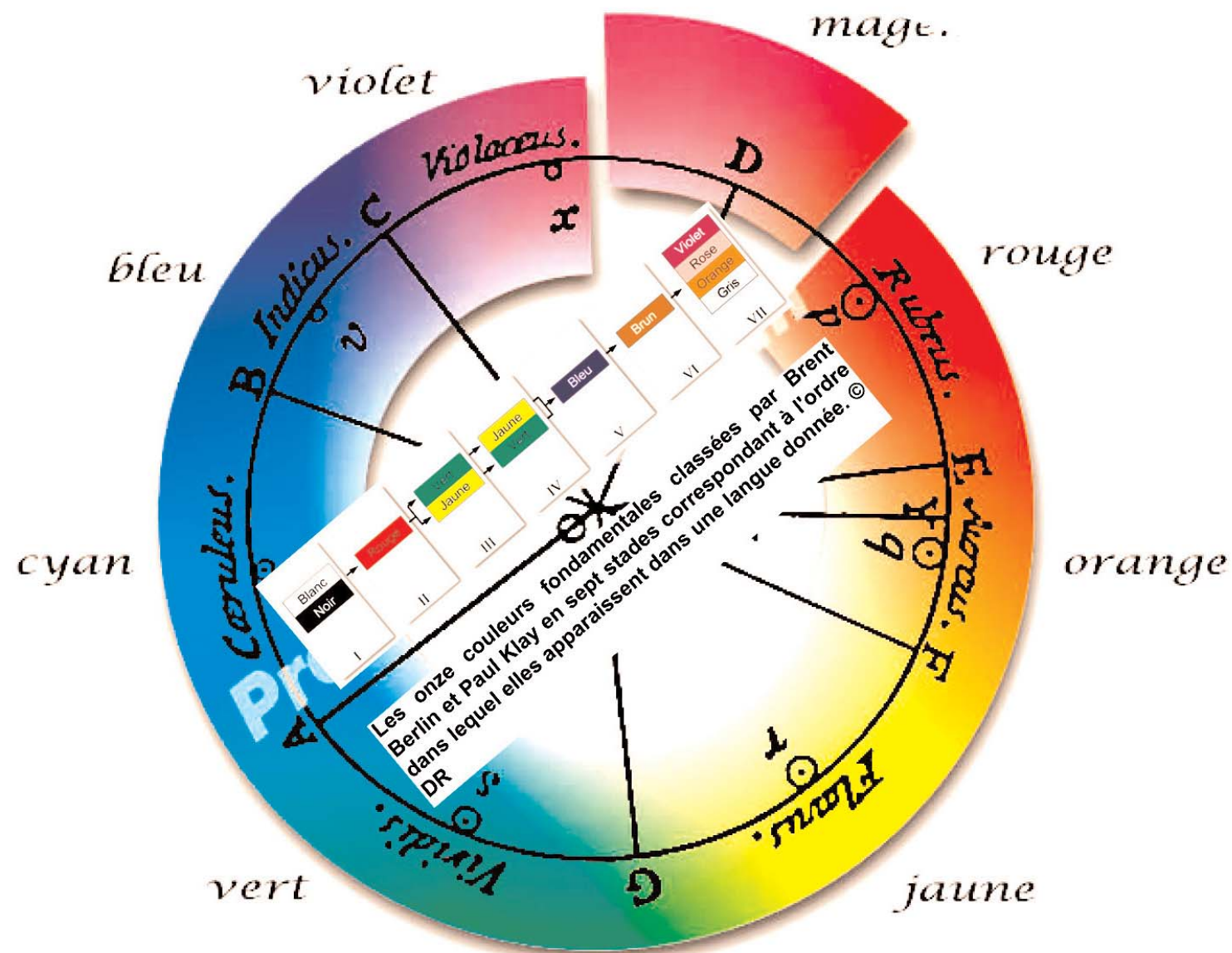
Nous devons notre existence à notre perception des couleurs. Elle fait partie intégrante des fonctions mises en marche par l'évolution pour garantir notre survie. Notre champ de vision se situe entre 400-800 nanomètres depuis des millions d'années, depuis l'ère de nos ancêtres australopithèques arboricoles. Pourquoi voyons-nous les couleurs spécifiques à ce champ ? En effet certains animaux voient les infrarouges, au delà de 800 nanomètres, d'autres les ultraviolets, en deçà de 400, pas nous. Les insectes, principalement les papillons, reconnaissent une large gamme de couleurs tandis que les animaux nocturnes dont une grande partie des mammifères et les herbivores diurnes distinguent une gamme restreinte. Seuls les primates et les hominidés font exceptions, ils sont frugivores et, comme les papillons, doivent percevoir une gamme élargie de couleurs et de formes qui correspondent aux fruits qu'ils ont besoin de consommer pour vivre et à ceux qu'ils doivent rejeter car dangereux ou toxiques pour leur santé. Nous percevons donc les couleurs et les formes en fonction de notre stratégie d'exploitation des ressources naturelles qui assure notre survie. De plus, nous «colorons» les autres animaux et végétaux de la création en fonction de leur utilité ou non, de leur dangerosité ou non, sans parler de l'utilisation des parures éclatantes entre animaux de la même espèce à des fins de reproduction. Les couleurs perçues par les hominidés ont une signification cruciale pour leur existence propre : nous percevons des intensités lumineuses que nous organisons en signes utiles pour notre survie. Les couleurs se manifestent grâce à nos organes de perception conçus en fonction des nécessités de l'évolution. Chez tous les animaux, le spectre visible s'étend du bleu au rouge. La chlorophylle que nous voyons verte, absorbe les rayonnements bleus et rouges. Cela veut dire que la photosynthèse à la base de toute vie sur terre se situe dans une fenêtre qui correspond exactement à celle des possibilités visuelles des animaux. La couleur est essentiellement une lumière organisée qui n'est perceptible que par des êtres organisés. Pour les fins de notre étude, nous appellerons cette période correspondant à l'évolution de l'australopithèque frugivore, l'ère de l'arc-en-ciel.

La colorimétrie moderne a véritablement débuté avec les découvertes de Newton au 17^e siècle qui présente le premier cercle chromatique. Il démontre que la lumière blanche peut se décomposer en rayons multicolores et se recomposer à nouveau en lumière blanche. C'est une révolution pour l'époque : on découvre que les couleurs sont les éléments constitutifs de la lumière blanche et on sait désormais classer les couleurs sur un critère de teinte sans les subordonner à un critère de luminosité. La notion de teinte

dans le classement des couleurs devient désormais prépondérante et elle influencera également les arts où tous les mélanges de peinture sont reconsidérés et même portés à leurs limites extrêmes avec plus tard les peintres impressionnistes. La gamme de couleurs obtenue par la réfraction à travers le prisme est appelée le spectre chromatique ou spectre des couleurs. Dans un premier temps Newton remplace dans son cercle chromatique les 5 couleurs de l'arc-en-ciel par sept couleurs, pour des raisons plutôt d'ordre esthétique et idéaliste. Il tenait à mettre en concordance les 7 couleurs avec les 7 notes de l'octave musical. Le cercle chromatique est également né d'un besoin d'harmonie pour la représentation des couleurs. Cette inspiration idéaliste et orientée n'en demeure pas moins géniale et va mettre enfin en évidence toutes les possibilités des mélanges de couleurs. Il ne cherche pas à intégrer les couleurs carmin, magenta et pourpres, mais préfère coller côte à côte les extrémités rouge et violette du spectre. Pour justifier ce choix, il donne une plus grande largeur aux sections rouge et violette.

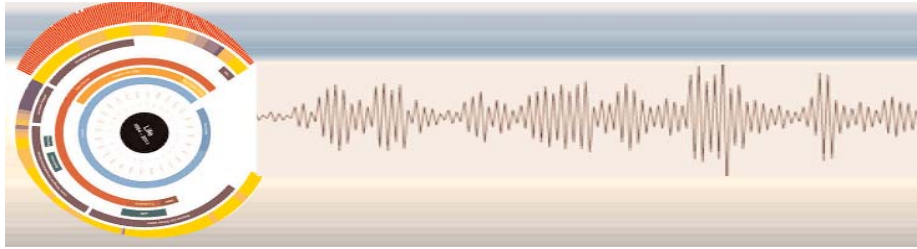
Dans cette évolution des théories sur la science de la couleur, il faut ajouter celle de Thomas Young qui découvrit vers les années 1800, que les six couleurs du spectre peuvent être ramenées à trois couleurs de base: le bleu-violet, le vert et le rouge-orangé, seules teintes nécessaires pour recréer la lumière blanche. Ces trois couleurs fondamentales sont appelées les trois couleurs lumières primaires telles qu'on les connaît aujourd'hui. Plusieurs années plus tard, la découverte du phénomène photoélectrique (le photon) inexpliqué par la théorie ondulatoire remet tout en question. Il faudra alors Einstein et la mécanique des quanta pour combiner les deux théories et réconcilier tout le monde. Einstein nous donna finalement une définition plus complète de la lumière à savoir que " la lumière est composée de particules d'énergie les photons qui se déplacent en mouvement ondulatoire à la vitesse de 300,000 km/ seconde dans le vide et que chaque couleur du spectre correspond à une longueur d'onde précise et mesurable.

Selon Michel Pastoureau, historien spécialiste des couleurs et des codes sociaux, les couleurs, leur éclat, leurs contrastes, leurs supports privilégiés forment une géographie historique qui est un accès privilégié à l'histoire des hommes vivant en société, à celle de leurs repères plus ou moins conscients, à celle de leurs efforts pour s'accorder ou s'opposer. Mais l'affirmation de Pastoureau « C'est la société qui fait la couleur » est inexact, c'est notre cerveau qui fait (inné) la couleur. Par contre, nous croyons plutôt que la culture qualifie (acquis) une couleur, lui donne un sens autre que celui produit par notre perception biologique. Le cerveau n'est jamais au repos, il entretient en permanence un modèle du monde dans lequel il est engagé ; ce modèle est syntaxique, au sens où il régit les règles qui associent les



En noir, les textes et tracés originaux du cercle chromatique de Newton datant de 1704, superposé à une roue chromatique moderne composée des couleurs spectrales et des couleurs non spectrales (magenta).

éléments sensoriels reçus aux expressions comportementales émises. Dès lors, on pourrait envisager comment, en dépit de la pauvreté du stimulus, la perception visuelle puisse être si riche : ce que la rétine nous fournit ne sont que des amorces partielles d'une scène visuelle que le cerveau est capable de compléter par lui-même.



En un mot, la couleur est avant tout un phénomène de perception. Elle se définit comme étant une sensation visuelle correspondant à une longueur d'onde spectrale précise. Contrairement à ce que nous avons toujours pensé, les couleurs ne font pas partie intégrante des objets ou des choses que nous côtoyons et manipulons chaque jour. Elles sont l'effet direct de la lumière sur nos sens dans la petite portion des ondes électromagnétiques que l'on nomme spectre visible. Pour comprendre la couleur, il faut savoir que celle-ci n'a pas d'existence réelle. Elle n'existe que par la lumière, cette zone du spectre électromagnétique capable de stimuler certains des photorécepteurs de notre rétine. Pour que la lumière engendre une sensation visuelle colorée, il faut qu'une suite de processus physiologiques se déclenche pour permettre l'acheminement de l'information vers le cerveau. Pour qu'il y ait perception des couleurs, trois facteurs fondamentaux doivent entrer en interaction:

- La composition spectrale de la lumière blanche qui éclaire un objet,
- La pigmentation contenue dans l'objet matériel, c'est-à-dire la présence d'une structure moléculaire qui a la propriété d'absorber et/ou de réfléchir sélectivement les radiations lumineuses qui l'éclairent, (cette partie réfléchie correspond à la couleur de l'objet.)
- La présence d'un observateur.

La couleur par définition est donc une sensation physiologique liée à la lumière et dont la terminaison est notre cortex visuel. Nombre de théoriciens ont insisté sur le fait que l'on ne voit que ce dont on peut faire quelque chose ; ce serait peut-être ce quelque chose à faire ou à contempler qui donnerait au cerveau l'illusion qu'il voit alors qu'il imagine». On ne voit jamais un objet (ou un événement) que dans un certain contexte. Ce contexte est constitué non seulement de la scène globale dans laquelle l'objet vu est immergé, mais aussi de l'état dans lequel se trouve le cerveau de celui qui

voit au moment où il voit. Ce contexte intérieur dépend de nombreux facteurs : de ce qui a été vu, jadis ou naguère, de ce que l'on s'attend à voir, que l'on redoute de voir, de l'état de motivation, de vigilance, d'émotion de l'organisme percevant dans son ensemble, etc.»

Le traité des couleurs nous en donne un bon exemple. Chaque couleur du spectre de la lumière possède une longueur d'onde propre, sorte de réalité dite «objective». Mais une couleur est aussi une sensation perçue par notre œil, elle est donc dépendante de notre organe visuel. Ainsi le soleil émet de la lumière blanche et pourtant il nous apparaît visuellement jaune. Le fait qu'il émette de la lumière blanche, constituée de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, et qu'il nous apparaît visuellement jaune s'explique parce que le ciel est bleu : le mélange de gaz constituant l'atmosphère terrestre diffuse, dans toutes les directions, la partie du spectre solaire située dans le bleu. Dans la lumière solaire qui parvient directement à notre œil, les radiations correspondant à la couleur bleue sont absentes, alors, le soleil semble jaune (mélange visuel des radiations correspondant aux couleurs vert et rouge). Ainsi, deux couleurs mises côte à côte perdent ce qu'elles ont d'analogue : c'est le contraste chromatique. En fait, le système visuel est programmé pour mettre en valeur les différences qui existent entre ces deux couleurs juxtaposées ; il néglige ce qui leur est commun.

Cet ajustement évoque l'adaptation chromatique, cette faculté qu'a le système visuel de s'adapter à la couleur de la source ambiante pratiquement instantanément, ou suffisamment bien pour que l'observateur ne remarque pratiquement aucun changement sur les objets d'une scène lorsque l'éclairage change. Le domaine des couleurs change et s'enrichit en fonction du contexte. Certains environnements, par leur agencement spatial ou leur déroulement temporel, donnent aux couleurs des apparences inattendues ou créent des illusions.

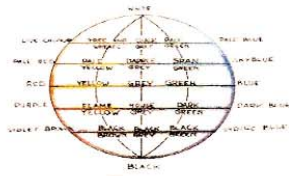
L'induction chromatique : une couleur est perçue différemment suivant les couleurs qui l'environnent. Les conflits de couleurs : une couleur est altérée à cause des limites du traitement visuel. Par exemple lorsque le signal des cônes est trop faible, ou quand la somme d'informations à traiter est trop importante. Dans ce cas, le cerveau a tendance à privilégier l'information non chromatique. Ainsi, il arrive que l'interaction des longueurs d'ondes soit si «déconcertante» que finalement notre œil interprète cette sensation en créant lui-même des couleurs nouvelles qui n'existent pas dans le spectre. Il en est ainsi de la couleur magenta souvent appelée fuchsia, qui n'est pas une couleur de l'arc-en-ciel ou du spectre car aucune longueur d'onde ne lui correspond. Pour que le rose magenta apparaisse dans l'arc-en-ciel, il faut

Pythagore



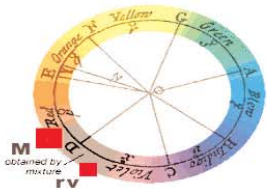
580-490 av JC
Etablit une relation sur l'échelle des tons (entiers ou demi) et la position des planetes entre la terre et la sphere des étoiles fixes

Aron Sigfrid Forsius



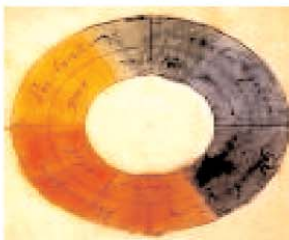
1550-1624
Astronome Finlandais, il fut certainement le premier à construire un espace chromatique digne de ce nom.

Issac Newton



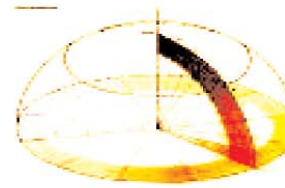
1642-1726
Découvre que la lumière blanche est composée de sept lumières colorées

J. W. von Goethe



1749-1832
De 1790 à 1823, Goethe écrit quelque deux mille pages sur les couleurs, dont l'essentiel paraît entre 1808 et 1810 sous le titre de *Théorie des couleurs*. En 1793, Goethe esquisse son cercle chromatique.

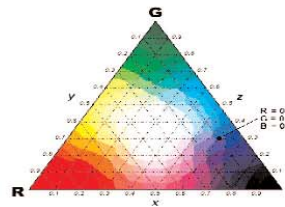
Michel-Eugène Chevreul



1786-1889
Décrit le premier un espace chromatique proche de l'espace perceptuel. Il définit une théorie des contrastes posant ainsi les bases d'un modèle

d'apparence des couleurs.

James Clerk Maxwell



1831-1879
Maxwell proposae sa *Théorie de la vision colorée*, il y démontre que toutes couleurs peuvent naître du mélange de trois pourvu que l'on puisse additionner aussi bien que soustraire les *stimuli* lumineux.

Hermann von Helmholtz



1821-1894
Il développa le principe de la trivariance et fut le premier à imaginer l'existance de la droite des extraspectrales

Albert Henry Munsell



1858-1918
Munsell a élaboré un atlas des couleurs superposable à l'espace perceptuel à partir d'un cercle divisé en dix parties, dont les couleurs sont ordonnées

à intervalles réguliers.

qu'un premier arc-en-ciel rencontre un second arc-en-ciel et que la partie rouge du premier se superpose et fusionne avec la partie bleu nuit du second.

Le magenta est une couleur « intuitive », une pure création de notre cerveau, maître de l'illusion. La chimie des couleurs, dès le début du XXe siècle, introduisit de nouvelles valeurs chromatiques pour confectionner des centaines de couleurs inusitées dans la nature. Pour y arriver, le chimiste jouent avec les molécules vis-à-vis de la lumière comme le pianiste sur son clavier. Tel que suggéré auparavant par Newton, aux sept notes de la gamme se fusionnent les sept couleurs de l'arc-en-ciel. Soumises à la longueur d'onde de la lumière, les molécules résonnent comme les cordes du piano soumises à la longueur d'une vibration, il y a autant de possibilités de couleurs et d'agencement qu'il y a de possibilités de symphonies.

Source : (1) Michel Imbert, La vision aujourd'hui in La lumière, art et science, Éditions Odile Jacob, Paris, 2005, p.318-319

(2) Zuppiroli/Bussac, Le traité des couleurs, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2001, p. 94 et 150.

(3) Varichon Anne, Couleurs, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

(4) Françoise Viénot, La relativité des couleurs,
<http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/>

(5) <http://jc.sekinger.free.fr/contribution/controverse.php>

(6) <http://www.er.uqam.ca/nobel/m121010/lumiere.html>

Délaissions la science rationnelle des couleurs pour nous concentrer sur les émotions et le symbolisme. Le premier Goethe distingue, dans la section du Traité des couleurs intitulé Effet physique-psychique de la couleur, trois interprétations possibles de la couleur : allégorique, symbolique et mystique :

- **allégorique** : la couleur utilisée pour sa signification conventionnelle ; un concept, par ex. "l'espérance", rattaché au "vert"
- **symbolique** : "un (...) emploi qui serait parfaitement en accord avec la nature, la couleur étant utilisée en fonction de son effet, et le rapport véritable manifestant aussitôt la signification."* Par exemple : le magenta associée à la majesté : le phénomène sensible "magenta" est en rapport direct, naturel, avec l'idée de "majesté".
- **mystique** : "on peut bien pressentir que finalement, la couleur autorise une interprétation mystique. Car le schéma par lequel peut être exprimée la variété des couleurs traduit des rapports primordiaux qui existent aussi bien dans la pensée humaine que dans la nature."

Ainsi nous constatons que chaque époque dégage une couleur comme une

aura. Le symbolisme de la couleur change d'une culture à l'autre mais toujours s'inscrit au fond même de l'expérience humaine d'une communauté comme représentation d'une civilisation à un moment donné. Dans toutes les cultures, les couleurs s'articulent autour de considérations symboliques concernant les emblèmes claniques, par la suite tribales qui se répercutent dans la couleur des vêtements et dans les objets de cultes primitifs dont le premier fut sans doute l'utilisation de l'ocre rouge à la fois comme symbole funéraire, comme couleur cosmétique et comme pigment pictural des premières peintures rupestres. Le principal responsable de cette mutation fut la naissance de l'art préhistorique : la couleur devient culturelle. Il reviendra au peintre Wladyslaw Strzeminski d'entreprendre l'étude de ces interactions et d'en dégager un concept original. Dans cette étude, le peintre analyse l'évolution historique de l'art mise en relation avec la progression des « acquis visuels » de chaque société. Ces acquis visuels sont de véritables symbioses des us et coutumes culturels, des connaissances scientifiques, des lois optiques et des intuitions perceptives, des croyances religieuses et même des illusions mythiques d'une société donnée à une époque précise. Comme le précise Strzeminski, « les conditions dans lesquelles vit l'homme l'obligent à percevoir une certaine quantité de phénomènes visuels bien spécifiques à son environnement autant intellectuel que physique. » Les couleurs ont-elles une signification universelle? Non, répondent les anthropologues, car chaque code chromatique a un sens dans la culture par laquelle il a été créé et au sein de laquelle il agit.



Le pigment le plus répandu à la surface du globe est l'oxyde de fer rouge. À l'origine, avant l'apparition des plantes, le sol terrestre est rouge et forme un seul continent : La Pangée, appelée par les paléontologues « le continent des vieux grès rouge ». Pour nos ancêtres, la couleur rouge est le sang coagulé de la Mère-Terre. Ce pigment incarne donc le sang de la mère primordiale. Associé à la féminité, le rouge des menstruation évoque le sang de la fécondité. Associé aux hommes, il est signe de la virilité du chasseur qui répand le sang lors de la chasse ou des combats. Dans la tradition hébraïque, le premier homme est façonné avec de l'argile rouge et se nomme Adamah, « fait de terre rouge ». Ainsi les chefs de guerre ou religieux portaient le

rouge soit sur la peau ou sur leurs vêtements puisque le rouge est la couleur par excellence. N'a-t-elle pas donné son nom au premier homme, Adam ? (Anne Varichon. Couleurs, p.69 et ss)

LES PIGMENTS DE LA PRÉHISTOIRE.

Voilà plus de 30 000 ans l'homme des cavernes découvrit qu'il pouvait tracer des traits avec ses doigts sur de l'argile molle. puis il s'émerveilla de tracer sa main en négatif en soufflant à l'aide d'un roseau ou d'un os creux des argiles en poudre sur le paroi. Les deux couleurs qui prédominent nettement sont le rouge et le noir. Dans l'art pariétal des cavernes néolithiques, l'ocre rouge peint la surface délimitée par le contour des formes tracés en noir. (charbon). Le rouge provient d'un oxyde de fer appelé hématite qu'on trouve à l'état naturel dans le sol. Le noir est issu du charbon de bois ou d'os, du charbon minéral ou bien de l'oxyde de manganèse. Ces pigments étaient mélangés avec un matériau incolore, la charge, pour donner une certaine consistance, faciliter l'étalement sur la paroi et améliorer la conservation. Cette charge était de l'argile, du talc ou des feldspaths. Un liant à base de graisse ou d'eau était généralement nécessaire pour améliorer la qualité du mélange. Ces pigments étaient appliqués sur les parois grâce à l'utilisation de pochoirs, de pinceaux en poils d'animaux, ou bien seulement avec la main.

“Tout semble indiquer que les visiteurs préhistoriques trempaient leurs mains dans un amas d'ocre rouge existant sur le sol de l'entrée de la salle et qu'ils touchaient ensuite la paroi ornée en de nombreux endroits en appuyant le bout des doigts sur les figures et les concrétions qui les entouraient. Souvent aussi, ils frottaient simplement leurs mains peintes contre les aspérités calcaires où ils laissaient des traces diffuses” (Lorblanchet, 1989).

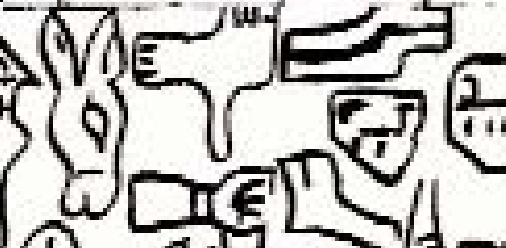
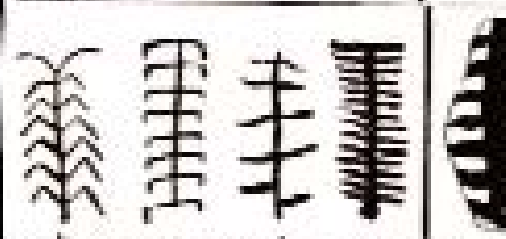
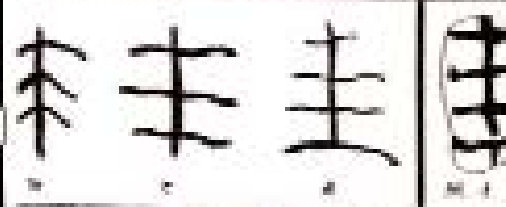
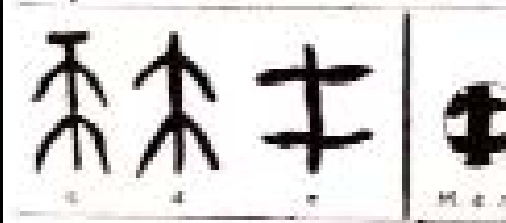
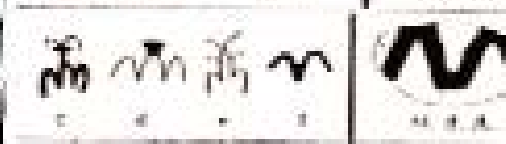
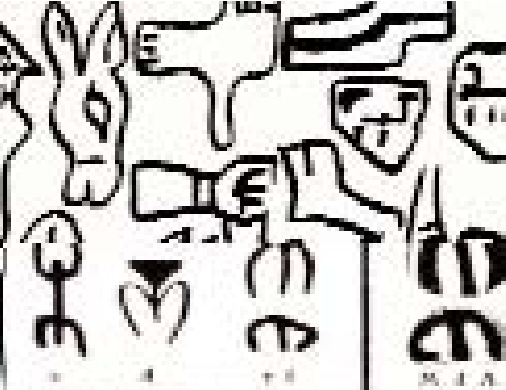
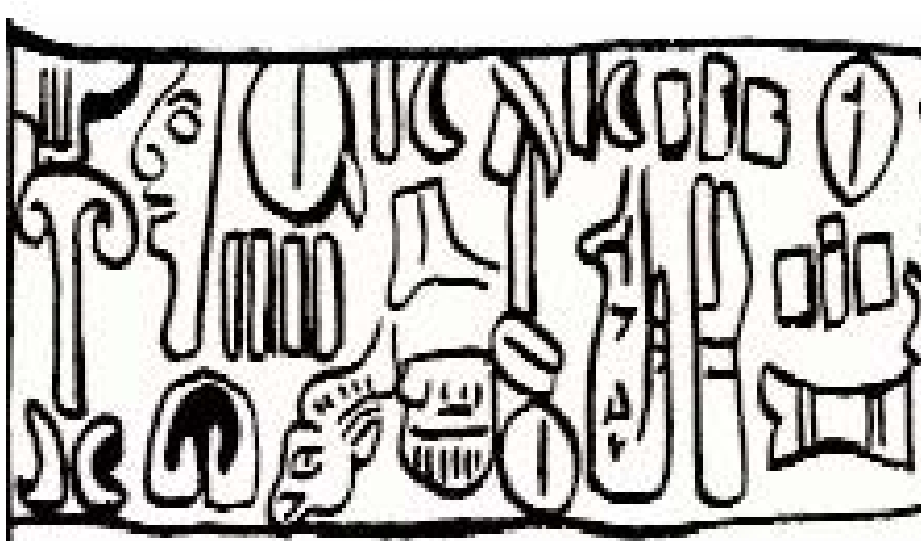
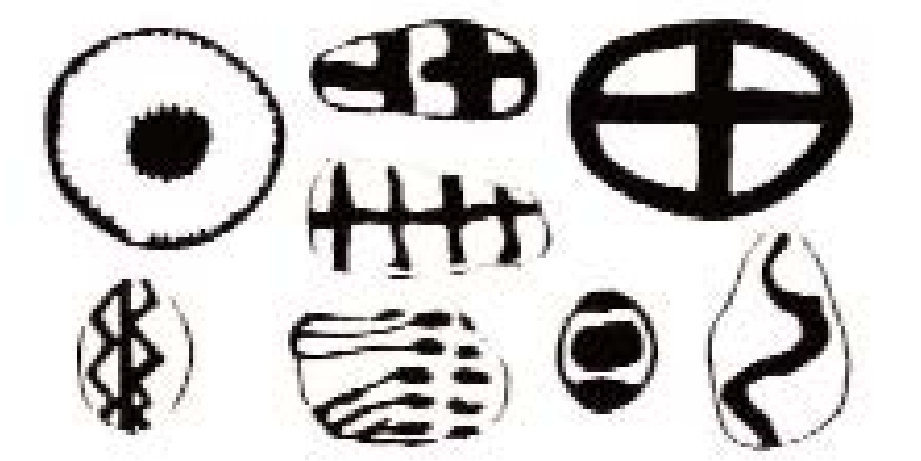
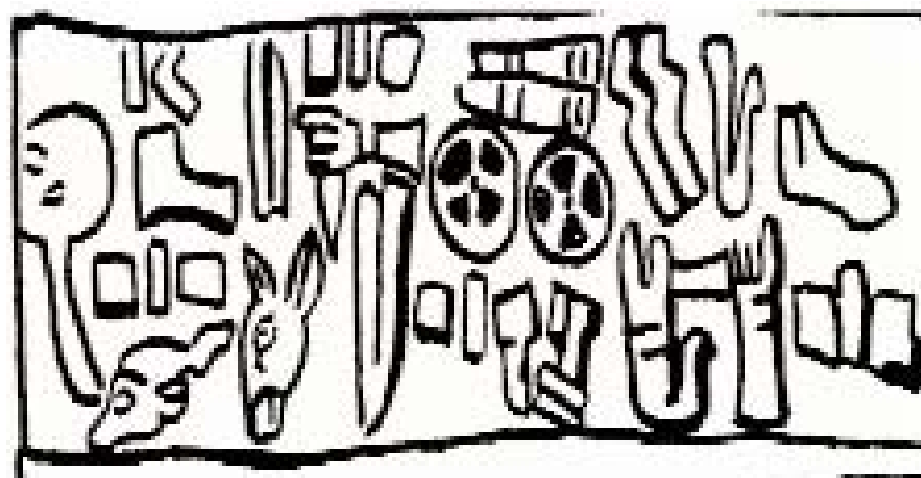


Ces teintures symbolisaient le sang et la vie avec le rouge tandis qu'ils disposaient de différentes teintes pour leur décoration corporelle”, pour peindre leurs corps de jaune, rouge, noir ou blanc. (Leroi-Gourhan, 1976). On peut imaginer que les couleurs avaient une fonction magique. Ces activités apparaissent comme des vecteurs de communication et des facteurs d'intégration qui s'effectuent dans l'ordre du social ou du spirituel. La

peinture corporelle vise à créer une physionomie autre que celle assurée au quotidien par les traits naturels. La peinture se rapproche ainsi du masque rituel dont elle anticipe ou prolonge la déshumanisation et chaque couleur confère aux parties sur lesquelles elle est appliquée une valeur particulière, déterminée par des options culturelles, rattachée aux choix chromatiques (en général la triade blanc-rouge-noir), aux motifs et à leur composition. Les activités rituelles utilisant des produits colorés dans le contexte funéraire sont très nombreuses comme en ont témoigné les découvertes de sépultures paléolithiques. D'autres faits marquants nous sont fournies dans les grottes ornées. Des morceaux d'ocre jaune et de minuscules outils en silex furent retrouvés au pied de représentations noires de bisons et de chevaux et de quelques signes rouges qui ont été peints sur les parois du Salon Noir de la grotte de Niaux (Ariège). Ces objets ne peuvent être mis en relation avec les activités artistiques; ils témoignent sans doute de rites peut-être liés à des peintures corporelles.

Tout un ensemble d'objets pour travailler les matières colorantes fut découvert par les archéologues : nodules d'ocre plus ou moins tendre ressemblant à des “crayons de maquillage”, des broyeurs, des godets, des spatules ainsi que des “bâtonnets” longs de 8 à 11 cm et ressemblant à de grandes aiguilles, effilés à un bout, spatulés à l'autre, qui pouvaient avoir servi à exécuter des peintures corporelles et des tatouages.

Durant les périodes du paléolithique et du néolithique, les hommes ont laissé de nombreux témoignages de figures féminines nues, à demi-nues gravées ou sculptées dans la pierre, l'os ou l'ivoire ornées de parures, de vêtements, de tatouages, de scarifications et de peintures corporelles. Certaines statuettes féminines sculptées dans de l'ivoire ou dans la stéatite fournissent des indications sur les arts du corps. La vénus impudique découverte à Laugerie Basse (Dordogne), offre un exemple flagrant de peinture. Il est possible de voir un bandeau rouge à l'emplacement de la poitrine et un dépôt moins net sur le sexe. L'aspect bien délimité de la ligne témoigne du fait qu'il s'agit bien d'une peinture intentionnelle et significative. Ce type de décor se retrouve dans d'autres cas, notamment pour les statuettes de Grimaldi et de Brassempouy (Landes). D'autres représentations de parures ou de peintures corporelles peuvent être observées sous forme de gravure. Le fragment de statuette dite la poire, découvert à Brassempouy présente une série de traits parallèles en creux sur le torse. De multiples interprétations sont possibles car il peut s'agir de poils, d'un vêtement, de peintures corporelles ou encore de scarifications. Des constatations identiques peuvent être faites sur d'autres gravures, où des ponctuations sur la poitrine, le ventre, les jambes, des signes barbelés sur le haut de la cuisse complètent





parfois le dessin de colliers, de bracelets sur les poignets et les chevilles. L'homme au zigzag découvert à Cro-Magnon ou le personnage aux boutons de Bruniquel complètent l'éventail des marques pouvant signifier des peintures ou des tatouages.

Plusieurs statuettes archaïques idéalisent les rondeurs maternelles : le culte de la mère-génitrice est fort répandu et bien établi par les statuettes sacrées...à la maison, au foyer. Par contre, plusieurs autres pourvues de seins volumineux, de vulve, de hanches et fesses proéminentes représentent, à bien des égards, le fond obscur du monde sexuel et marquent l'obsession de l'homme pour les attributs féminins au point de les difformer énormément. Cette difformité des seins et de la vulve est d'autant plus remarquée que les traits du visage sont absents des Vénus préhistoriques. Qu'il s'agissent de la Vénus de Willendorf, de la Vénus de Lespugue, de la Vénus de Laussel et enfin de la Vénus de Montpazier à la vulve particulièrement développée, nous remarquons que le «visage est une surface uniforme, sans yeux, sans bouche et sans oreilles»; tout le regard est centré sur les organes génitaux et rien d'autre. Ces Vénus sont les vestiges érotiques de la jeune et discrète sexualité primitive.



«Les caractères paléolithiques de l'image humaine se retrouvent dans les autres arts préhistoriques de la planète et nous aident à mieux comprendre la nature du dédoublement de l'être humain que constitue l'image humaine. La sexualité humaine occupe une place essentielle dans la naissance de la créativité artistique. La représentation féminine graphique ou plastique est traitée différemment de la représentation masculine. (...) Une particularité liée à la précédente est l'absence fréquente de tête (visage), des bras et des pieds dans les représentations féminines, sculptées ou gravées, et cela à toutes les époques du paléolithique supérieur». (Jean-Pierre Mohen, Arts et Préhistoire, Éditions Pierre Terrail, Paris, 2002, p.186)

de l'Antiquité aimaient parer leurs statues de couleurs vives. En Mésopotamie, les statues votives en terre cuite et en pierre étaient, semble-t-il, peintes au moment de leur réalisation. Le rouge, le noir et le blanc auraient dominé. Les Sumériens, les Babyloniens et les Assyriens enrichissaient de couleurs leurs représentations des dieux. Déjà au VII^e millénaire avant notre ère, des lignes dans ces couleurs étaient tracées pour souligner les traits du visage, seins, vulve, bijoux, jambes sur des figurines, féminines dans la plupart des cas. Et au plus tard à partir du VI^e millénaire, les représentations de femmes (le plus souvent) sont dotées d'yeux réalisés à partir de pierres noires ou de coquillages blancs. La Perse a été elle-même influencée par la Mésopotamie, et employa très tôt le rouge et le noir. La modification rituelle de l'apparence extérieure du corps est en effet connue depuis la plus haute Antiquité et de nombreux textes relatent des coutumes mettant en œuvre des déformations physiques, en particulier du crâne, des mutilations irréversibles (perforation des oreilles, du nez ou de la bouche, ...) ou des transformations alloplastiques dues à des objets et à des matériaux extérieurs (comme les vêtements, les ornements) ou à des artifices momentanés tels que le maquillage, la coiffure et l'application de fards.

Source : Les pigments de la préhistoire, Philippe Walter,
http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_pigments2.html

L'ANTIQUITÉ COMMENCE À SUMER

Ex Oriente lux ! La lumière vient d'Orient. L'art et la ville se sont développés le long du Nil, de l'Euphrate et du Tigre. Les marchands et les diplomates firent connaître ces avancées dans tout l'Orient méditerranéen, et en fut influencé jusqu'à l'époque classique. Aucun spécialiste de l'Orient ancien ne doute que les Sumériens, les Babyloniens et les Assyriens enrichissaient de couleurs leurs représentations des dieux. Du reste, même un examen superficiel suffit à révéler des traces de couleurs sur de nombreuses œuvres. Le rouge et le noir, en particulier, sont très fréquents. Déjà au VII^e millénaire avant notre ère, des lignes dans ces couleurs étaient tracées pour souligner les traits du visage, seins, vulve, bijoux, jambes sur des figurines, féminines dans la plupart des cas. Et au plus tard à partir du vie millénaire, les représentations de femmes (le plus souvent) sont dotées d'yeux réalisés à partir de pierres noires ou de coquillages blancs. À l'avènement des premiers rois, vers 2800 avant notre ère, les raisons de réaliser des statues se multiplient.

L'ocre rouge traverse aussi l'Antiquité. Les Mésopotamiens, les Égyptiens Les premiers visiteurs européens de Persépolis en rapportèrent le souvenir

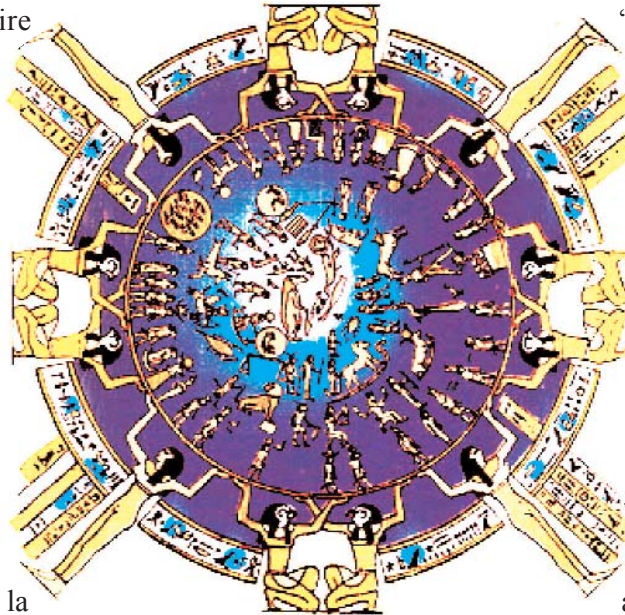
de ruines austères, d'imposantes statues et de bas-reliefs sculptés dans la pierre nue. Or ces œuvres étaient en fait couvertes d'or, de bleu égyptien et de couleurs vives, voire criardes... Dans les textes bibliques en hébreu, araméen ou grec, seul revient le mot "saphir", la pierre préférée des peuples de la Bible. Pour les Perses le monde repose sur un saphir qui donne au ciel son éclat. Alors, évidemment, parées de tant de bienfaits, les pierres bleues ont été monnaie d'échange : les plus foncées, réputées les plus bénéfiques, sont les plus chères.

L'ÉGYPTÉ ENTRE BLEU ET VERT, ENTRE NIL ET PAPYRUS.

Les Égyptiens utilisaient beaucoup de couleurs pour peindre leurs tissus, leurs temples et leurs sarcophages. L'Égypte est en effet le pays de la couleur, bien que l'aspect extérieur actuel des temples ne gardent que peu de souvenirs de ce temps. "Il n'existe pas d'art pharaonique sans couleur". Cette période, qui a duré de 2620 environ à 2200 avant Jésus-Christ, est la dernière de l'Ancien Empire, et a correspondu, après Pepi Ier, aux règnes de Sahouré, de Djedkaré, de Izezi et de Ohnos.

L'Égypte a vécu là l'une des périodes les plus belles de son histoire, au moins en tant que civilisation: en effet, c'est alors que fut rédigé le papyrus médical d'Edwin Smith, que furent élaborés les grands textes des Pyramides gravés dans les temples et les accès aux tombeaux, que furent construites les grandes mastabas de Saqqara, que l'on découvre à l'ombre des pyramides de Chéops, Képhren et Mykérinos. Les archéologues ont montré que les ateliers de sculpture y étaient présents, et que s'y trouvaient de nombreux artisans, participant ensemble à la réalisation des œuvres d'art : sculpteurs, polisseurs, peintres, orpailleurs, joailliers, bijoutiers, façonniers de pierres précieuses. On a pu

parler de véritable école memphite de sculpture.

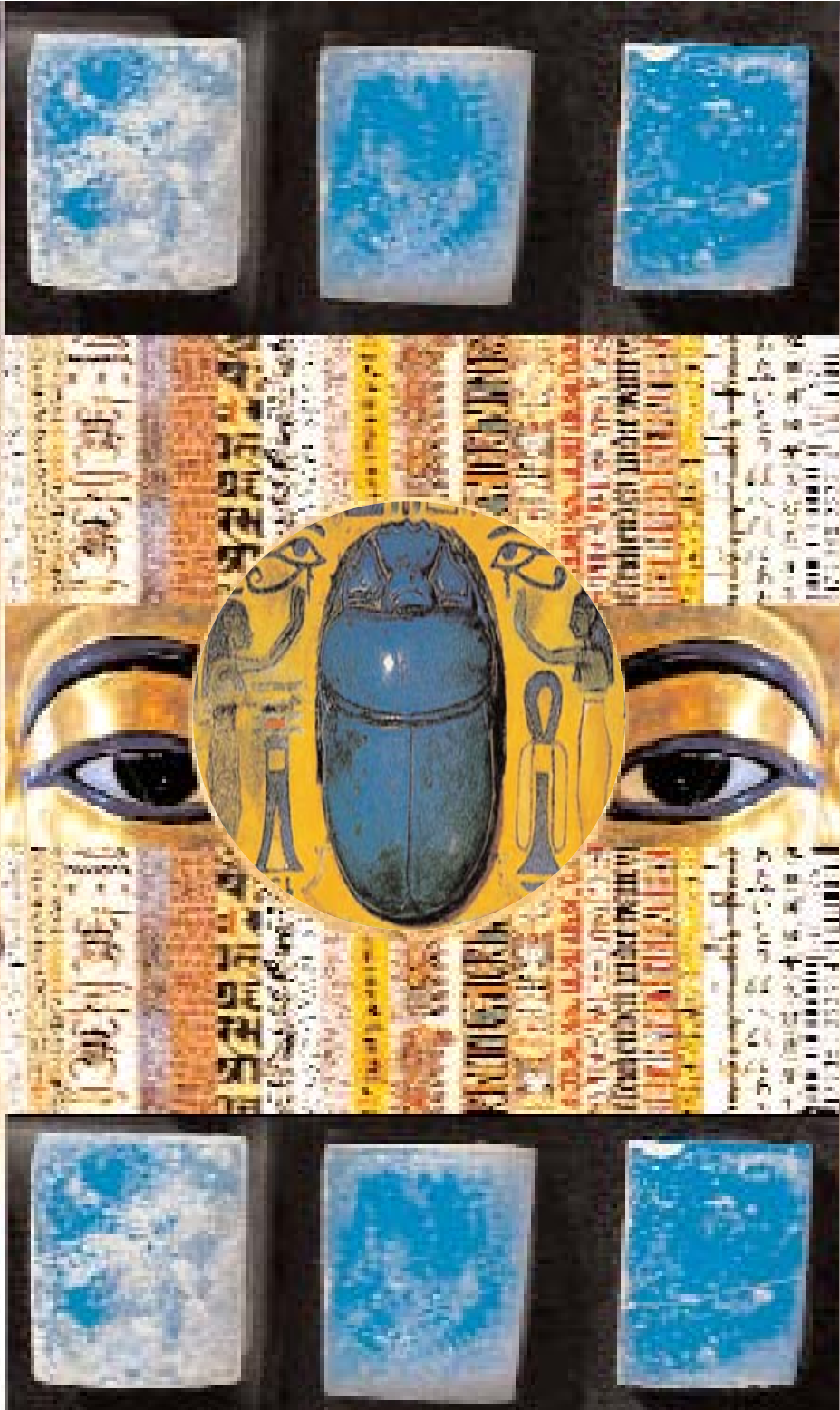


"Ni les monuments, ni les petits objets de l'Égypte antique ne peuvent exister sans la couleur, porteuse d'une pulsion de vie aspirant à l'immortalité." (Sylvie Colinart, Elisabeth Delange, Sandrine Pages-Camagna in "Couleurs et pigments des peintures de l'Égypte antique" Revue Techné n°4-1996, p.29).

Mais la fabrication de la couleur demande des connaissances jugées parfois occultes sur les propriétés des pierres, des végétaux, domaine de savoir qui a donné naissance à cette pré-science appelée alchimie, l'art sacré.

C'était une tradition universelle parmi les alchimistes que la science avait été fondée par le dieu égyptien Hermès : d'où la dénomination d'art hermétique, usitée jusqu'aux temps modernes. Il est certain qu'il existait en Égypte tout un ensemble de connaissances pratiques fort anciennes, relatives à l'industrie des métaux, des alliages, des verres et des émaux, ainsi qu'à la fabrication des médicaments ; connaissances qui ont servi de support aux premiers travaux des alchimistes. Alors fleurirent les sciences intermédiaires, s'il est permis de parler ainsi : l'astrologie, l'alchimie, la vieille médecine des vertus des pierres et des talismans, sciences qui nous semblent aujourd'hui chimériques et charlatanesques. Leur apparition a marqué cependant un progrès immense à un certain jour et fait époque dans l'histoire de l'esprit humain. Elles ont été une transition nécessaire entre l'ancien état des esprits, livrés à la magie et aux pratiques théurgiques, et l'esprit actuel de la science moderne.





Les peintres égyptiens étaient inspirés par leur environnement, ils cherchaient à reproduire et à copier la nature telle qu'elle était en réalité. La palette du peintre égyptien était essentiellement constituée de pigments minéraux, généralement disponibles sur le territoire égyptien. Chaque couleur était chargée d'un fort symbolisme, et plus particulièrement le bleu et le vert. D'un usage naturaliste, ils représentaient le ciel, l'eau et la végétation. Mais le bleu était associé à la nature divine et le vert à la résurrection, la fraîcheur et la jeunesse, ce qui explique l'usage important qui en fut fait, notamment pour les carnations de certaines divinités. La teinte turquoise suggère à la fois, aux yeux des égyptiens, l'image de la maternité en même temps que la viridité des plantes.

Au début de l'époque pharaonique, les Égyptiens fabriquaient déjà un pigment bleu, le tout premier pigment synthétisé. L'une des premières utilisations de ce pigment est contemporaine des Pyramides de Gizeh (IVe dynastie, 2613-2494 avant J.-C.). Les stèles, papyrus, sarcophages et décors monumentaux des temples étaient parés du célèbre "bleu égyptien". Il était encore utilisé au VIIe siècle après J.-C., sur fresques, car il fut le pigment bleu de toute l'Antiquité méditerranéenne. Précisons dès maintenant qu'en Égypte, le rouge ocre est la couleur de Seth et de ce qui est maudit et nuisible. Les scribes écrivaient en rouge les notes de mauvais augure.

La fabrication du premier pigment synthétisé, le pigment bleu, remonte au IIIe millénaire avant J.-C.. Ce pigment bleu, retrouvé au XIXe siècle sur les fresques de Pompéi, est toujours visible sur les monuments égyptiens et les œuvres d'art de l'Antiquité préservés jusqu'à ce jour : amphores grecques, fresques gallo-romaines, peintures sur bois égyptiennes. Sa dénomination égyptienne "khesbedjiry", textuellement "lapis-lazuli fabriqué", de même que sa teinte en font un substitut du lapis, minéral suffisamment précieux pour être réservé à la bijouterie. L'importance symbolique du lapis a été ainsi reporté sur le bleu égyptien, son substitut pigmentaire. C'est sans doute le premier colorant synthétique fabriqué par l'homme, il y a environ 4500 ans. Il s'agit d'un silicate double de calcium et de cuivre. En fonction du chauffage l'intensité des bleus est variable, s'étendant du bleu pâle au bleu le plus sombre. Le pigment est ensuite broyé et était étendu sur les sarcophages ou les murs. L'intensité du broyage va aboutir à des tons différents de bleus, et les artistes égyptiens l'ont bien compris et utilisé. Ils ont parfois joué avec les différentes tailles des particules de broyage, pour donner des aspects différents. Le bleu est le souffle divin et décore donc la coiffure de ceux qui sont partis dans l'Éternité. Ces décorations sont fréquentes dans les tombes et sont encore aujourd'hui toujours éclatantes.

Dans l'Égypte Pharaonique : les hiéroglyphes de Dendérah montrent des étoffes sacrées en vert, pourpre et bleu ; de splendides objets bleu-vert, bleu égyptien, portent bonheur dans l'au-delà et dominent l'art. La turquoise est dédiée à la déesse de la maternité Hathor, élue des dieux et protège du mauvais œil. Le pectoral du Dieu Horus, d'un bleu puissant, symbolise l'œil qui voit tout, l'œil qui guérit "comme le soleil qui réapparaît chaque matin". le bleu des pierres précieuses finement broyées protège les yeux du soleil. Appelé également "anil" l'indigo a donné son nom au Nil, "le fleuve bleu" d'Égypte, rien que cela !

Un pigment "vert" était également synthétisé pendant quelques siècles, mais son usage fut limité à l'Égypte. La teinte de ce matériau est plus turquoise que verte. En raison de la similarité de leurs teintes, en particulier sur des peintures encrassées et lacunaires, ces deux pigments ont longtemps été confondus, bien que les artistes égyptiens les aient utilisés à des fins différentes d'un point de vue symbolique. La couleur verte est associée à la végétation, à la vie qui renaît, et donc à la renaissance. Un visage peint en vert annonce la résurrection. La seule couleur verte des amulettes suffit à protéger celui qui la porte.

Cette appellation de « vert égyptien » est due à son utilisation pour les motifs végétaux, tels que les feuilles et les tiges décorant les objets et par association avec le bleu égyptien. En effet, le vert égyptien était fabriqué comme le bleu égyptien, mais en changeant les proportions des composants. Ainsi ils ajoutaient le vert de la malachite (carbonate naturel de cuivre) qui est une pierre d'un beau vert diapré.

Source : Un retour aux origines de la couleur, Sandrine Pagès-Camagna http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_pigments3.html

LE MIRACLE GREC

Empédocle d'Agrigente (490-435 av JC) fut le premier philosophe grec à écrire des textes sur la couleur. Pour ce philosophe poète et médecin, tout était en relation avec les quatre éléments fondamentaux, le feu, l'eau, l'air et la terre. La grande inconnue d'époque était de savoir si la vision était un phénomène actif, les yeux lançant des rayons de vision, ou bien si c'était un phénomène plus passif, les yeux recevant des images du monde extérieur. Il essaya d'adopter les deux théories simultanément, considérant l'œil comme un récepteur mais aussi comme une lanterne qui diffuserait des ondes. En rapport avec les quatre éléments, il décrivait quatre couleurs fondamentales,

Le Grand oeuvre

Les phases classiques du travail alchimique sont distinguées par la couleur que prend la matière au fur et à mesure. Elles correspondent aussi aux types de manipulation chimique : calcination (noir), lessivage (blanc), sublimation (jaune), pour obtenir l'incandescence (rouge).

Œuvre au noir (mélanosis en grec, nigredo en latin), sous le signe de Saturne : il y a mort, dissolution du mercure et coagulation du soufre. " Notre alchimiste commence par préparer, dans un mortier d'agate, un mélange intime de trois constituants. Le premier, qui entre pour 95 %, est un minéral : un pyrite arsénieux. Le second est un métal : fer, plomb, argent ou mercure. Le troisième est un acide d'origine organique : acide tartrique, ou citrique. Il va broyer à la main et mélanger ces constituants durant cinq ou six mois. Ensuite il chauffe le tout dans un creuset... Il dissout enfin le contenu du creuset grâce à un acide... Il évapore ensuite le liquide et recalcine le solide, des milliers de fois, pendant plusieurs années... Au bout de plusieurs années, il ajoute à son mélange un oxydant : le nitrate de potasse, par exemple. Il y a dans son creuset du soufre provenant de la pyrite et du charbon provenant de l'acide organique... Il va recommencer à dissoudre, puis à calciner, durant des mois et des années... Le mélange [soufre, charbon, nitrate : explosif] est placé dans un récipient transparent, en cristal de roche, fermé de manière spéciale [fermeture d'Hermès ou hermétique]... Le travail consiste désormais à chauffer le récipient... Le mélange change en un fluide bleu-noir [aile de corbeau]. "

Œuvre au blanc (leukosis, albedo), sous le signe de la Lune : il y a purification, lavage. " Au contact de l'air, ce liquide fluorescent se solidifie et se sépare... Il reste des scories. Ces scories, il [l'alchimiste] va les laver, pendant des mois, à l'eau tri-distillée. Puis il conservera cette eau à l'abri de la lumière et des variations de température... C'est le dissolvant universel [alkaest] et l'élixir de longue vie... " Ici se termine le petit œuvre, la " spiritualisation du corps ".

Œuvre au jaune (xanthosis, citrinitas), sous le signe de Vénus. L'alchimiste, " va maintenant essayer de recombinaison les éléments simples qu'il a obtenus. " On parle alors de sublimation, c'est-à-dire l'action d'épurer, de transformer en vapeur par la chaleur.

Œuvre au rouge (iosis, rubedo), sous le signe du Soleil : il y a union du mercure et du soufre. L'alchimiste obtiendrait " le cuivre alchimique, l'argent alchimique, l'or alchimique... Le cuivre alchimique aurait une résistance électrique infiniment faible... (Une substance, soluble dans le verre, à basse température), en touchant le verre légèrement amolli, se disperserait à l'intérieur, lui donnant une coloration rouge rubis, avec fluorescence mauve dans l'obscurité. C'est la poudre obtenue en broyant ce verre modifié dans le mortier d'agate que les textes alchimiques nomment la 'poudre de projection' ou 'pierre philosophale'.... Cette pierre serait une sorte de réservoir d'énergie nucléaire en suspension, maniable à volonté. " Ainsi se termine le grand œuvre, l'incarnation de l'esprit ".



le noir, le blanc, le rouge et le jaune. Platon plus tard adhéra à l'idée d'Empédocle. Pour lui la lumière était métaphysique. Il appelait le soleil "le fils de Dieu" et il considérait les yeux comme alliés du soleil.

Parfait et nu comme la pierre ! Voilà l'image que les Anciens grecs nous ont laissée des idéaux de leur temps. Pour rendre la beauté pure du corps, quoi de mieux que la blancheur du marbre, matériau noble par excellence ? L'Antiquité fut-elle vraiment noble et austère, à l'image de ses marbres ? Des découvertes archéologiques récentes nous révèlent que les artistes de l'Antiquité recouvraient souvent le marbre de couleurs, utilisant une polychromie riche, voire criarde, pour faire ressortir les vêtements aussi raffinés que colorés, et fort peu austères, de leurs personnages. La croyance, qui prévalut jusqu'au milieu de l'époque victorienne, que la sculpture grecque était laissée dans sa blancheur de craie plutôt que d'être colorée, est probablement l'exemple le plus fameux d'idée fausse sur l'art classique; c'est le fruit d'une vue esthétique erronée : la supposée « pureté » du blanc. En fait, les Athéniens s'habillaient souvent de vêtements multicolores, luxueux et recherchés. L'Antiquité Gréco-romaine revendiquait notamment la valeur religieuse, politique et anthropologique de la combinaison harmonieuse des couleurs (poikilia harmonia). L'art alchimique égyptien était résolument pratique.



Le bleu égyptien a été retrouvé sur des peintures murales, datant de 2100 ans avant J.-C., à Cnossos, en Crète, sur des bâtiments de la période mycénienne de la Grèce antique vers 1400 avant J.-C. et sur des objets de l'apogée et du déclin de la civilisation grecque. Théophraste dit qu'un pigment bleu artificiel fut importé d'Égypte, suggérant que les Grecs ne connaissaient pas la manière — ou ne se souciaient pas — de le fabriquer. Les Étrusques se servaient du bleu égyptien au VI^e siècle avant J.-C., comme les Romains qui leur succédèrent. On ne le trouve pas seulement sur les murs de Pompéi mais aussi, non encore utilisé, chez les marchands de couleurs de la ville, ainsi que dans les tombes des peintres romains. Mais les philosophes de la Grèce antique étaient plus à l'aise avec la théorie qu'avec la pratique, et la chimie de la Grèce classique fut relativement stérile, la plupart des connaissances pratiques des Grecs étant importées de l'Orient et pratiquées par des artisans

de position sociale secondaire. Quelle autre raison que le rejet de l'expérimentation pouvons-nous donner des curieuses idées sur le mélange des couleurs que l'on trouve dans les écrits de Platon et d'Aristote, et qu'un artisan aurait dissipées en un instant?

Or ce goût pour les couleurs vives fut perçu par plusieurs comme signe de décadence venu de pays barbares comme la Chine, l'Inde, l'Arabie ou l'Égypte menant à mal la pureté de la ligne et de la symétrie attique. Apelle, le plus célèbre peintre de la Grèce antique (370 av. J.C.) utilisait que quatre couleurs fondamentales dites pures puisque les mélanges de couleurs étaient peu répandus, quasi inexistantes. Parce qu'il nous reste si peu de traces de la peinture grecque, nous sommes forcés de faire des déductions sur l'usage antique de la couleur d'après les écrits, et notamment ceux des Romains comme Plutarque, Vitruve et Pline, qui, à la différence des Grecs classiques, écrivaient sur l'art pour son intérêt intrinsèque. Il y a de fortes raisons de supposer que la plupart, si ce n'est tous les pigments connus des Égyptiens étaient aussi à la disposition des peintres grecs. Cependant, et Pline et Cicéron insistent sur le fait que la peinture à quatre couleurs était une tradition forte, au IV^e siècle avant J.-C., durant l'âge d'or de l'art classique. La tradition de limiter sa palette semble avoir commencé lorsque Empédocle redéfinissait la notion des quatre éléments et que Démocrite fit l'hypothèse des atomes.



Durant le Ve siècle, les artistes grecs commencèrent à peindre en trois dimensions, usant de la technique du clair-obscur pour peindre la profondeur. Ce développement peut avoir motivé la technique des quatre couleurs, comme un moyen de contrôler les couleurs, alors que les artistes travaillaient de manière à gérer la lumière et l'ombre. Lorsque les artistes de la Renaissance redécouvrirent une palette plus étendue, la difficulté fut de parvenir à l'harmonie des teintes et des tons, afin que pas une couleur n'apparaisse discordante par rapport aux autres. En restreignant la gamme

des teintes et, de plus, en les traduisant par des pigments de terre de tonalités mineures plutôt que brillantes, il devint plus facile de maîtriser un monde à trois dimensions de lumière et d'ombre.

Source : (1) François Savatier, Les couleurs oubliées de l'Antiquité http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/f/fiche-article-les-couleurs-oubliees-de-l-antiquite-27238.php
(2) Philippe Jockey, Le mythe de la Grèce blanche, Histoire d'un rêve occidental, Paris : Belin, 2013. 208 p, <http://www.laviedesidees.fr/Quant-l-art-grec-perdit-ses.html>

LE POURPRE ROMAIN

Couleur du Feu et du Sang, le rouge est “considéré comme un symbole fondamental du principe de vie avec sa force, son éclat, sa puissance”. Étant l'attribut de Mars, dieu de la guerre, c'est une couleur masculine, donc brûlante et violente. Elle est “débordante d'une vie ardente et agitée”.

Cette couleur est la dernière couleur de l'arc-en-ciel, elle se comporte un peu comme une porte ultime, gardant un seuil mystérieux. En ce sens, elle est liée à l'ultime et à la transcendance, c'est pourquoi, de tout temps elle fut utilisée pour symboliser le monde de la mort, de l'esprit, de la spiritualité et de la religion. Le « sang des dragons chinois et des éléphants indiens » était utilisé comme un pigment en Orient longtemps avant d'apparaître en Occident. Même les Égyptiens peuvent l'avoir ignoré, la preuve en est qu'il est rare dans l'art grec avant l'époque de Théophraste.

En Inde ancienne Vishnu qui représente l'amour divin était habillé de pourpre. Dès le II^e millénaire avant J.C. déjà les Mésopotamiens, les Phéniciens, les Chaldéens l'utilisaient pour teindre les vêtements des nobles, des rois, des prêtres et magistrats. Les Hébreux choisirent la pourpre violacée comme couleur liturgique. Pour les Hébreux, la pourpre est réservée au culte de Yaweh. Les plus beaux rouges étaient coûteux à produire, surtout la somptueuse “pourpre” réservée à l'élite, au point qu'il était interdit de s'habiller de rouge ou de décorations rouges sous peine de mort, sauf à être Prince de sang. Bien avant, Cléopâtre était représentée vêtue d'un somptueux manteau pourpre, couleur obtenue à l'époque par 10'000 coquillages pour 1 gramme de piment ! Plin n'avait aucun doute sur les vertus de la véritable pourpre attribuée à la ville phénicienne de Tyr: Les Phéniciens s'aventurèrent loin de Crète autour de 1600 avant J.-C. D'après une légende, leur exode était motivé par leur amour de la teinture, pour laquelle ils se servaient de l'ammoniaque issu de l'urine pas fraîche ; cette

activité nauséabonde avait rejeté les teinturiers phéniciens à l'écart de la bonne société. À Athènes, les boutiques de teintures étaient, pour la même raison, reléguées hors des limites de la cité, et ce, bien que la pourpre soit révéree.

La fabrication de la pourpre de Tyr était connue en Asie Mineure depuis le XVe siècle avant J.-C. Les Grecs apprirent cet art des Phéniciens; des vêtements teints de pourpre de Tyr sont mentionnés dans l'Iliade d'Homère et dans l'Énéide de Virgile. La teinture était extraite de deux variétés de coquillages de la mer Méditerranée, connus en latin comme le buccinum [Tais haemastroma] et le purpura (Murex brandaris). Selon Georges Field, la légende grecque est que la pourpre de Tyr fut découverte par Hercule qui, voyant son chien la gueule barbouillée de rouge, l'attribua au coquillage qu'il venait juste de croquer. D'autres disent que le maître du chien était le dieu phénicien Melkart.

Les colorants se trouvent dans une glande appelée « fleur » (flower ou bloom] située près de la tête du mollusque et qui contient un liquide clair. Ce liquide était extrait soit en ouvrant le coquillage, soit en l'écrasant dans une presse. Exposé au soleil et à l'air, le liquide d'une couleur blanchâtre se transformait en un jaune pâle, vert, bleu et finalement pourpre. Il est difficile d'imaginer que la signification alchimique de cette série colorée n'ait pas suscité plus d'intérêt.

Les empires romains et byzantins portèrent la pourpre à son apogée. À Rome, les empereurs déclarent la pourpre color officialis et s'en réservent le port exclusif comme marque du pouvoir politique prérogatives des Césars. (Anne Varichon. Couleurs, p.109 et ss)

Éblouis par la pourpre, rare et précieuse, les Romains avaient associé les tons écarlates à l'apparat et la solennité. On retrouve donc cette symbolique dans le choix des étoffes impériales mais aussi, jusqu'au XIX^e siècle, dans la coutume de se marier dans sa robe la plus précieuse, donc de couleur rouge. La fascination reste intacte avec l'arrivée du christianisme qui en fait sa couleur liturgique préférée, par référence au sang versé par le Christ Sauveur.

Plin (1^{er} siècle) nous en parle dans son « Histoire Naturelle ». Cette couleur est si précieuse qu'elle est déclarée “Color Officialis” et qu'elle correspond alors au pouvoir. Dans la république romaine, cette couleur glorieuse était réservée aux personnages du plus haut rang. Une robe de pourpre et d'or ne pouvait être portée que par des généraux durant leur triomphe, cependant



que des généraux en campagne avaient droit à une robe entièrement de pourpre. Les sénateurs, consuls et préteurs avaient des toges comportant de larges bandes de pourpre aux bordures, et les chevaliers et ceux de rang équivalent, des bandes plus étroites. Mais, dans la Rome impériale, les règles étaient plus strictes: vers le IV^e siècle après J.-C., seul l'empereur pouvait porter « la pourpre véritable », et de fortes amendes frappaient quiconque possédait un vêtement coloré de cette teinture « royale », et même d'imitations meilleur marché. (Le papyrus de Stockholm contient trois formules de teintures imitant la pourpre.) Sous Valentin, Théodose et Arcadius, la fabrication de la pourpre de Tyr en dehors des fabriques impériales de teintures était punissable de mort. L'empereur Néron ordonne la peine de mort et la confiscation des biens pour celui qui porterait ou même achèterait de la pourpre impériale. Cette symbolique royale donnait de la valeur à la couleur même lorsqu'elle n'était pas associée à la teinture. Des tesselles de pourpre inorganique ont été utilisées pour les robes de Justinien I^{er} dans les mosaïques du VI^e siècle de la basilique San Vitale de Ravenne; celles de l'impératrice Théodora, dans la même mosaïque, sont de pourpre bordée d'or. Des héritiers de l'empire porteront le surnom de porphyrogénète (né dans la pourpre).

Promue religion officielle de l'Empire romain par Constantin en 313, l'Église catholique adopta rapidement le rouge et le pourpre. Le Christ fût souvent représenté vêtu de rouge comme les prêtres ; il en reste la robe des cardinaux, la “capa magna”. En pratique, actuellement, les cardinaux ont simplement une ceinture rouge en dehors des grandes cérémonies. Le rouge, couleur du feu et du sang, est (pour l'Église catholique) couleur de l'Esprit, “à cause des flammes de la Pentecôte”. Les empereurs byzantins étaient considérés à l'époque comme les représentants de Dieu sur terre, il était donc naturel de transférer la couleur royale au Christ lui-même : les mosaïques de San Vitale montrent Jésus dans une toge pourpre. L'usage du rouge, du cramoisi et de l'outremer amarante pour la robe du Christ dans les siècles les plus lointains tient sa légitimité de son lien avec la couleur tyrienne. C'est aussi la couleur des icônes Byzantines, comme celle du Buisson Ardent qui symbolise à la fois la présence de Dieu (brûle mais ne se consume pas) et le feu de la vie ; puis ce sera le sang de Jésus et celui des martyrs qui inonde toute l'iconographie pendant des siècles.

La “Domus Aurea” (la maison dorée) fut construite par l'Empereur Néron après l'incendie de Rome en 64, à la place de la Domus Transitoria . Cette immense demeure romaine regroupait de nombreuses salles aux peintures superbement colorées :

Pompéi, ensevelie par le Vésuve le 24 août 79, est aussi célèbre par la couleur rouge des murs de ses demeures. Ce rouge pompéien donne un aspect très attrayant à ces habitations. Ce rouge sang provient du cinabre (sulfure de mercure) qu'on a réduit en poudre qui donnera le rouge vermillon. Ce cinabre vient de la mine d'Almaden en Espagne (province de Ciudad Real). Il coûtait alors très cher et n'était utilisé que dans les demeures de grande classe. L'on ne peut qu'admirer la légèreté et la beauté de leurs oeuvres, des compositions au sein desquelles chaque élément rentre en résonance avec les autres; et l'on ne peut que s'étonner de leur connaissance approfondie des moyens picturaux...”.



Le rouge devient l'objet de toutes les convoitises lorsque les conquistadors découvrent au Mexique l'existence d'une petite cochenille produisant un carmin intense. Cette teinte reste donc rare et réservée à l'élite jusqu'à la diffusion en Europe, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, de la garance, originaire de Perse. Des graines sont alors plantées en Avignon en 1760 par Jean Alten, donnant naissance à une des activités majeures du Vaucluse. De même, le rouge contemporain, reprenant les anciens codes (pourpre des Empereurs, manteau écarlate des rois, des chefs et dignitaires notamment dans l'armée, l'Église, la justice) est toujours la couleur du prestige et du mérite rendus à des personnalités (rosette rouge de la Légion d'Honneur, ruban rouge, tapis rouge des hommages rendus aux personnages officiels et importants), et, de nos jours, à des produits alimentaires de qualité supérieure (cordon rouge, label rouge, ruban rouge).

Symboliquement, le rouge éclatant centrifuge est diurne, mâle, tonique, incitant à l'action.... le rouge sombre tout au contraire nocturne, femelle, secret et à la limite centripète. L'un entraîne, encourage, provoque, c'est le rouge des drapeaux, des enseignes, des affiches publicitaires... L'autre alerte, retient, incite à la vigilance et à la limite, inquiète : c'est le rouge du sang menstruel chez la femme, signal d'alerte du dysfonctionnement de la fécondité. Le rouge est matriciel : la mer Rouge relève de ce symbole, représentant le ventre où mort et vie se transmettent l'une et l'autre. Le

sperme de l'homme, dans les conceptions Oksapmin des substances corporelles, fabrique les os et les parties dures du fœtus, tandis que le sang rouge et les parties molles sont fabriquées par l'apport complémentaire des substances féminines : la liqueur vaginale. Mais si la liqueur vaginale ne se transforme pas dans le sang rouge du fœtus, elle coagulera en mauvais sang et se transformera en sang "échoué", dans le sang menstruel des femmes dont les hommes se gardent bien de rentrer en contact car il s'agit là d'une substance hautement polluante et dangereuse.

Les femmes menstruées sont recluses, pendant la période de leurs règles, dans des huttes menstruelles éloignées des villages et des maisons des hommes. Elles ne peuvent pas s'approcher des hommes, travailler dans les jardins, recueillir la nourriture, aller ramasser des œufs de gallinacé sauvage ou cueillir des fruits de plantes nourricières en forêt. Pendant leur cycle menstruel le sang rouge qui coule de leurs organes génitaux est un poison car il ne s'est pas développé en fœtus, il n'a pas servi à donner la vie. Il est une substance morte, donc nuisible à l'homme et à l'entière communauté villageoise.

La femme doit s'en défaire en cachette, et enterrer la paille du plancher de la hutte qui lui a servi pour recueillir ses humeurs corporelles, dans un endroit où même les cochons ne pourraient pas le retrouver. Car si ces animaux domestiques mangent par hasard de cette substance féminine, ils pourraient empoisonner par transmission l'homme qui en mangerait éventuellement la viande. Par contre dans plusieurs autres sociétés, le sang des femmes, symbole de séduction féminine et procréation, est celui de vie, bonheur, jeunesse, vitalité.

Parfois, certains codes traversent le temps tout en se modernisant. Il en est ainsi du rouge, couleur de référence dans toutes les civilisations, mais couleur particulièrement ambiguë : rouge sang, feu, vie, ardeur, courage, mort, colère, violence, alarme, danger, péché, interdit et sanction... Les prostituées ont longtemps été obligées de porter des vêtements rouges pour qu'on les remarque et surtout qu'on ne les confonde pas avec les femmes vertueuses ; les maisons closes étaient signalées par une lanterne rouge ; même les femmes rousses ont été regardées comme dangereuses. C'est toujours la couleur de la séduction (rouge glamour) et aussi la marque de l'impureté et de l'interdit, de la violence et de la passion dangereuse...

Le rouge, c'est encore la couleur du peuple, des luttes sociales, de la révolution, du communisme (drapeau rouge)... En 1789 l'assemblée constituante française décréta qu'en cas de trouble, un drapeau rouge serait

placé aux carrefours de la capitale pour interdire les regroupements ; quand l'émeute menaça en 1791, c'est le maire de Paris qui le fit hisser pour avertir de l'intervention de la force publique, ce quelle fit ce jour ; alors, ce drapeau rouge teint du sang des martyrs deviendra le symbole de la révolution française. Depuis, un tel drapeau signale un contexte révolutionnaire en opposition au bleu conservateur de la gendarmerie et de la police. ; les communistes se le sont approprié, se qualifiant eux-mêmes de "Rouges", ainsi de suite avec les Brigades Rouges, le Petit Livre Rouge de Mao.

C'est la couleur de la science, de la connaissance ésotérique. Pour les alchimistes d'ailleurs, la régénération, "l'œuvre rouge", produit l'homme universel. Par contre, la couleur rouge est traditionnellement en Chine moderne, celle du bonheur et de la réussite : "dans les entreprises, lorsqu'on partage les profits, cette cérémonie est nommée fen hong (partager le rouge) ; quelqu'un apprécié par son patron s'appellera hong ren (une personne rouge)".

Source :

(1) Claude Maisonneuve, la couleur rouge

<http://www.almanart.com/la-couleur-rouge.html>

(2) Une passion pour le pourpre : les teintures et l'industrialisation de la couleur

<http://savoir.fr/une-passion-pour-le-pourpre-les-teintures-et-l-industrialisation-de-la-couleur>

MOYEN AGE - DORURE ENTRE BLEU BARBARE ET BLEU VIRGINAL

Nous savons maintenant qu'au néolithique, des tribus afghanes exploitaient des gisements d'azurite et de lapis-lazuli, il est donc normal que les peintres afghans soient les premiers à utiliser le bleu comme pigment. Les caravaniers exportent le pigment bleu en Inde jusqu'au Tibet ainsi que dans le monde arabe. L'Antiquité, principalement égyptienne se révèle dans le bleu azur des fresques égyptiennes » En effet les Égyptiens sont les premiers, vers 2,500 ans avant J.C., à utiliser le bleu en peinture. Le fameux « bleu égyptien » est la première couleur artificielle inventée. Cette pratique envahira par la suite tout le monde arabo-persique et tintera par imitation l'esprit des tribus arabes qui l'adopteront comme colorie des vêtements bédouins et par la suite l'élèveront comme pigment indispensable de tout l'art architectural des mosquées et des manuscrits. Le « bleu égyptien » est exporté à Rome et servait aux fresquistes pour la décoration des beaux palais. Le bleu est la couleur de l'azur, du ciel, donc du paradis. Il symbolise la vérité et la sagesse divine. Les dieux sont issus de cette couleur : Osiris,



Krishna, Vishnu, Bouddha, Jupiter, Zeus et Yahvé tiennent les pieds posés sur l’azur. Ce voile céleste azuré cache “l’autre côté, l’inconnu divin”, c’est le manteau qui “couvre et voile la divinité”. Le bleu attire l’homme vers l’infini. C’est une couleur immobile, froide, incitant à la méditation et au repos orienté vers Dieu. Pour les Juifs la cité bleue” est le séjour d’immortalité. Dans le bouddhisme tibétain le bleu est couleur de la sagesse transcendante et de la vacuité qui ouvre la voie de la libération. Le bleu est la couleur du Yang.

Par contre, dans l’ouest de l’Empire romain, le bleu est méprisé car associé aux ennemis barbares celtes et germains dont

les guerriers se peignaient le visage et le corps en bleu, ce qui leurs conférait une allure fantomatique qui terrifiait les légions romaines. (Anne Varichon. Couleurs, p.129 et ss) On oppose à la couleur pourpre de l’Empire romain (color officialis), la couleur barbare (caeruleus color) des barbares. Ce bleu foncé était tiré du guède, une plante (isatis tinctoria), dont les Bretons et les Celtes se peignaient le corps pour apparaître redoutables au combat, telles des “armées de spectres” (Tacite). Cette couleur bleue était déconsidérée pendant toute la période romaine et il faut attendre la fin du XIIème siècle pour la voir adopter par les puissants. Les mots évoquant le bleu sont principalement d’origine arabe et non latine ou grecque, par exemple azur vient de l’arabe lâzaward. Finalement, ces «couleurs barbares» finissent par pénétrer l’empire romain ; le violet liturgique des Hébreux trouva refuge dans les vêtements sacerdotaux au sein de l’Église catholique, la pourpre devient attribut de la royauté des Goths sans parler du «sang bleu» de la noblesse féodale tandis que la polychromie faisait son apparition dans les mosaïques et les vitraux.

Le pastel bleu est une coloration issue d’une plante (isatis tinctoria) qui a fait la fortune de bien des personnes. Mais le cycle de préparation du pastel est très long, plus de deux ans environ et sa préparation est complexe. Les feuilles ne contiennent qu’un précurseur du colorant.

C’est au fond d’une prison de Gênes que nous trouvons le vénitien Marco Polo, en 1298, qui va raconter ses extraordinaires aventures aux confins du monde connu. Il constitua ainsi un célèbre ouvrage qui s’appelle le livre des

Merveilles. Il en reste une centaine de manuscrits dans toutes les langues romanes.

Marco Polo, y raconte que le colorant appelé Indigo qu’on recevait d’Inde sous forme de blocs bleus et qu’on a longtemps cru issu d’un élément minéral, provient d’une plante. Il raconte ce qu’était l’île d’Ormuz où “les marchands y viennent de l’Inde avec leurs nef, y apportent épicerie de toutes sortes, pierres précieuses, perles et draps de soie et d’or et d’autres différentes couleurs, dents d’éléphants et maintes autres marchandises”. En Chine le bleu est paré des vertus de la plante médicinale “l’indigo”, de son utilisation en fabrication des papiers huilés à dessins, et en teinture du fameux “bleu de Chine” utilisé aussi bien pour les vêtements populaires que les soieries des mandarins. Les Tibétains, eux, cherchent la turquoise au fond des lacs, trésors protecteurs des eaux et sources. Teindre avec de l’indigo semble être une chose très ancienne. Sa présence est suspectée sur une robe thébaine datée d’environ 3000 ans avant J.-C.; on le trouve sur les bordures des bandelettes des momies égyptiennes datant de 2400 avant J.- C. et il a été utilisé en Inde depuis au moins 2 000 ans avant J.-C. Les Israélites se servaient d’une teinture bleue qui semble avoir été un mélange d’indigo et de son cousin relevé de brome, le dibromo-indigo, en fait, la pourpre de Tyr . Le dieu hébreux ordonna à Moïse que son peuple porte des vêtements avec des franges dont un fil soit teinté d’une couleur blême appelée tekhelet. Cette teinture était préparée à partir de l’escargot de roche Trunculariopsis trunculus.

Au Moyen-Âge, vers le XIIe siècle, sous l’influence des Vénitiens, le bleu ultramarine (oltramarino – venu d’au-delà des mers) pénètre l’Occident. L’évolution du goût vient à bout du dédain de l’Empire romain pour le bleu et la partie est gagnée lorsque la Vierge Marie quitte ses vêtements sombres (elle était jusque là en sombre, pleurant le deuil de son fils martyr) pour revêtir un manteau bleu. D’abord religieux et marial, il éclate dans les vitraux gothiques. Couleur de la vierge Marie, la couleur bleue est réhabilitée et va représenter le royaume de Dieu. Ce sera l’heure de gloire de l’indigo. Le Moyen âge se détourne de la pourpre romaine et les recettes de la pourpre antique sont définitivement perdues. Rapidement le bleu se retrouve dans tous les arts. Valorisées par la Vierge, les étoffes bleues sont demandées par les rois, puis par les aristocrates pour finalement gagées toutes la société. À la fin du Moyen Âge, le bleu domine en maître, c’est la couleur de l’Occident et évoque désormais la royauté et la noblesse (sang bleu), on parlera même d’«indigomanie» pour désigner la vogue du bleu dans les arts décoratifs et les beaux-arts. (Anne Varichon. Couleurs, p.144)



Puis il entre en politique : les armoiries familiales des Capet (fleurs de lys sur fond d'azur) deviennent l'emblème du roi de France vers 1130. Le bleu devient royal : c'est la couleur du légendaire roi Arthur. La royauté est de sang bleu. La chute de Byzance en 1453 marque de manière symbolique la fin du Moyen-Age et la fin de la pourpre. Au bleu de la nuit succède l'or du soleil dans l'azur, d'où le blason de la maison de France : bleu (céleste) avec trois fleurs de lys d'or (pureté divine).



Entre les 15e et 17e siècles, le bleu devient une couleur « morale ». Les lois somptuaires prolifèrent, qui régissent entre autres le vêtement, « premier support de signes dans une société alors en pleine transformation ». Le bleu en profite et devient une couleur « honnête ».

Enfin, du 18e au 20e siècle, le bleu triomphe. L'invention, vers 1720, de la gravure en couleurs prépare la réorganisation du système autour de la triade rouge/ bleu/ jaune, futures couleurs primaires (p. 121). Les bleus se diversifient. Côté matériel, la guerre des deux bleus tinctoriaux (pastel européen contre indigo exotique) se lit dans les réglementations étatiques et les luttes coloniales. Vers 1710, une fraude commerciale donne naissance à un nouveau pigment, le bleu de Prusse (p. 133). Goethe (Traité des couleurs, 1810), réaffirme contre Newton la forte dimension anthropologique de la couleur : « Une couleur que personne ne regarde n'existe pas » (p. 138). Et c'est lui aussi qui, avec l'habit bleu de Werther (1774), lance le bleu romantique, celui de la « petite fleur bleue » de Novalis, couleur de la mélancolie et du rêve qui aboutira vers 1870 au « blues » anglo-américain.

Source :

(1) Annie Geffroy, « Michel Pastoureau, Bleu. Histoire d'une couleur », Mots. Les langages du politique [En ligne], 70 | 2002, mis en ligne le 07 mai 2008. URL : <http://mots.revues.org/9833>

(2) Claude Maisonneuve, la couleur bleue
<http://www.almanart.com/la-couleur-bleue.html>

L'OR DES CROISADES

Si nous allons vers l'Europe de l'Est et la Turquie, les valeurs changent. Il ne s'agit pas seulement du « vert islamique », qui est assez récent, mais par

exemple du goût de l'or, à juste titre associé aux rituels byzantins. Les Croisades, le Grand Schisme, la bataille du Kosovo où les « Turcs » s'emparent des Balkans vont en perpétuer l'usage. Dans sa lettre à la Nourrice, Colomb explique le sens de sa découverte de l'Amérique. Grâce à l'or rapporté, Jérusalem sera reconquise et la « Maison sainte » pourra être rendue « à la Sainte Église ». Car cette époque de la chevalerie avait découvert l'azur et l'or qui fut associé aux couleurs chrétiennes. Ces couleurs correspondent alors au commandement et la dignité d'un rang élevé de celui qui les porte. L'or des murs des basiliques éblouissent les visiteurs. De nombreuses icônes décorent l'intérieur, souvent amenées de Constantinople avec le butin de la croisade.



Les enlumineurs découvrirent quatre couleurs importantes : Le bleu outremer provenant du lapis-lazuli, le jaune d'orpiment (sulfure d'arsenic), le rouge de plomb et le vert de cuivre (acétate de cuivre). Ils travaillent sur parchemin ou sur vélin avec des couleurs à l'aquarelle, des pinceaux en poil d'oreille de bœuf ou en plumes d'oiseau. Les couleurs (le bleu, le rouge, le jaune, le vert, en plus du noir et du blanc) de ces manuscrits sont franches et saturées. La qualité de la couche picturale et le soin avec lequel elle a été déposée montre le degré de perfection de la production de l'atelier de copie.

Mais la couleur reine, celle qui domine toute l'iconographie tant musulmane, byzantine, juive que chrétienne, c'est la couleur or comme symbole de la foi étincelante. L'or vient de la terre (pépites) mais évoque le soleil. Il est une arme de lumière, ce qui explique les couteaux sacrificiels en or et la faucille d'or des druides. L'or est le métal le plus pur connu depuis l'antiquité, donc considéré comme le plus précieux. Il a l'éclat de la lumière et du soleil, donc de Dieu. En Inde on dit qu'il est lumière minérale, on représente donc Bouddha en or, car c'est le signe de l'illumination, de la perfection absolue,



de l'immortalité. Au Moyen Age la recherche alchimique visait la transmutation des métaux en or. On a cru aussi à la valeur de l'or comme cordial ou fortifiant. On raconte que "Diane de Poitiers devait le maintien de sa jeunesse et de sa beauté à un bouillon composé d'or potable dont elle usait tous les matins". L'utilisation de sels d'or en thérapeutique dut sa vogue autant à son symbolisme qu'à ses résultats. La charge spécifique de l'or dans les aiguilles d'acupuncture de la médecine chinoise procède des mêmes concepts.

Pour combattre l'influence de l'islam, Charlemagne crée dans les monastères des scriptorium, des ateliers d'écriture où des moines lettrés vont élaborer une calligraphie chrétienne tout aussi éblouissante que celle révélée par les écrits arabes. Pour se distinguer du Coran musulman, les moines introduiront des images pieuses sous formes d'enluminures pour illustrer les textes bibliques. Les enlumineurs, artistes de génie, esquisaient des chefs d'œuvre à l'aide de poinçon, de plumes d'oie, d'encre, de compas, de règles et d'équerre. Leurs travaux se distinguaient par l'exécution de lettrines en feuilles d'or.

Or, il faut bien se rappeler que la fabuleuse symbolique de l'or-lumière traverse toutes les époques et civilisation. Cette «lumière minérale» (Inde) appelée «chair des Dieux» (Égypte), associé à l'immortalité et la connaissance (Chine) sera donc au cœur de la représentation de Dieu, de Allah, de Bouddha sans compter les dieux aztèques et Incas de l'Amérique précolombienne. En Amérique du nord, les «peuples du maïs» se peignaient le visage d'ocre jaune symbole de la divinité de cette plante. Ce cérémonial juste avant la saison des pluies rendra la terre féconde et les récoltes luxuriantes.

L'éclat des lettres dorées dans les manuscrits védiques, bouddhistes, musulmans, hébraïques et chrétiens reflète l'illumination de la Parole suprême. Le pouvoir de séduction du manuscrit enluminé fut rapidement récupéré par les souverains, les princes du sang, grands seigneurs et autres membres influents des cours royales. Les manuscrits de luxe connurent une croissance phénoménale. L'art du livre suscita un engouement certain dans la nouvelle bourgeoisie du monde médiéval. C'est à qui, du gentilhomme au marchand prospère, reviendrait la palme de l'élégance courtoise et du bon goût. Le manuscrit mondain, plus regardé que lu, somptueusement décoré de blasons, d'emblèmes héraldiques et devises, devint l'un des attributs essentiels de la puissance et de la fortune, bref de ceux qui recherchent avec complaisance le reflet de leur personnalité et des valeurs qu'ils incarnent.

LE ROI SOLEIL



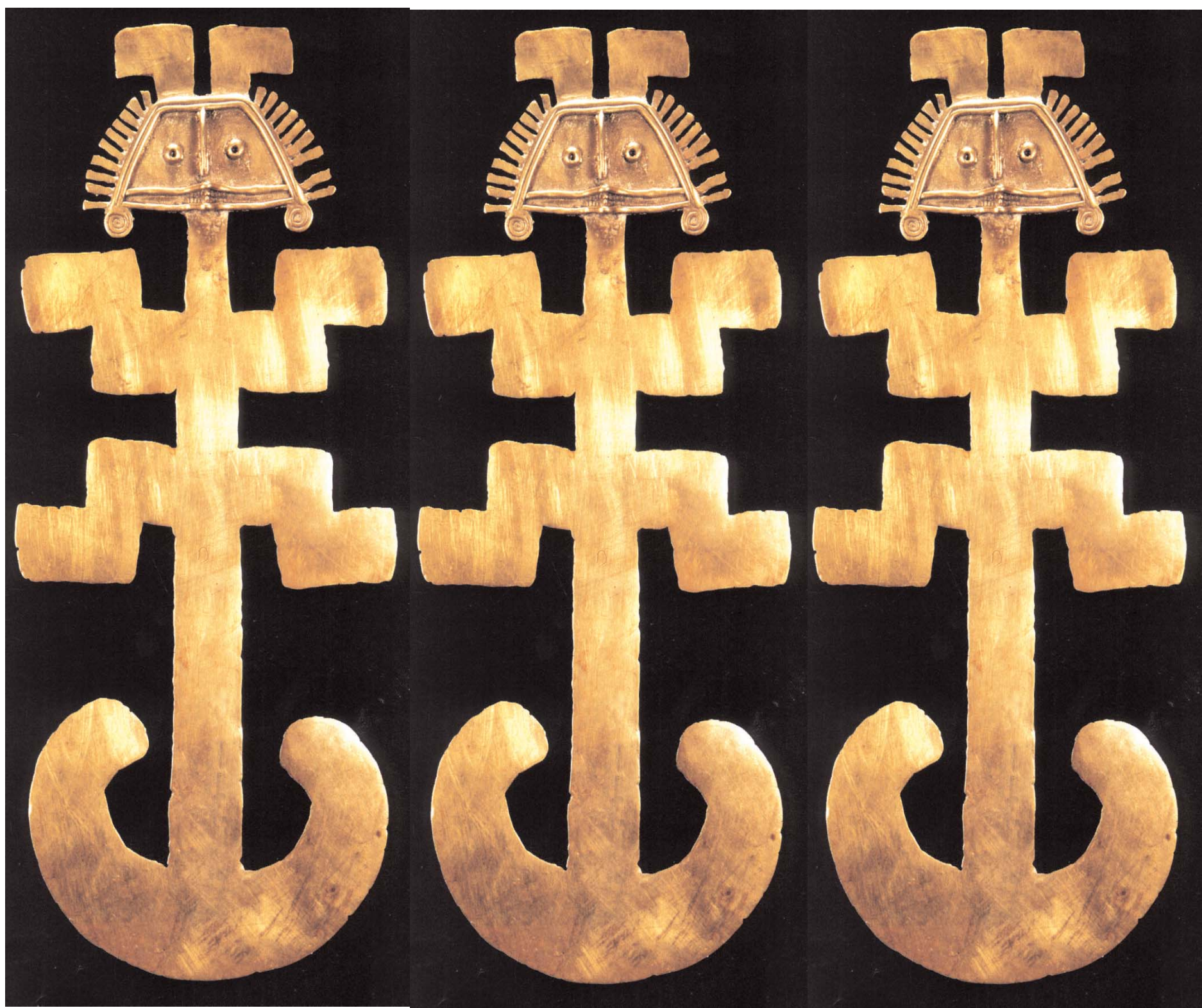
En 1661, Louis XIV devient le Roi-Soleil. Car il choisit pour emblème le Soleil. C'est l'astre qui donne vie à toute chose, mais c'est aussi Apollon, le Dieu de la Paix et des Arts. On retrouve au château de nombreuses allusions à ce dieu de la mythologie grecque car il y a énormément d'objets d'arts à Versailles. Le soleil c'est aussi le symbole de l'ordre et de la régularité, il se lève, se couche sans déroger à la règle. Louis XIV sera en quelque sorte le soleil sur la terre, en permettant aux courtisans d'assister à toutes les étapes de sa journée. Le roi est apparu habillé en Soleil lors d'une fête de Cour. À Versailles, Louis XIV n'hésite pas à ajouter l'éclat de l'or et des marbres. Au-delà, le traitement de finition de ces matières atteste de ce goût pour les contrastes les plus affirmés : plombs dorés et étamés, briques repeintes en ocre rouge à joints blancs, et surtout les menuiseries de fenêtres, dont la teinte franche ocre jaune d'origine.

Louis XIV n'était pas très grand, environ un mètre soixante-cinq, robuste et large d'épaules, il imposait par sa prestance et son élégance. On le dit beau, son allure est majestueuse. Jamais fatigué, il ne semble craindre ni la pluie, ni le froid et s'étonne que l'on puisse y être sensible. Le « Grand Siècle » de Louis XIV reste marqué par l'image d'un Roi absolu. Investi très jeune dans ses fonctions, éduqué par le Cardinal Mazarin, le Roi-Soleil pose les fondements de l'absolutisme.

C'est pourquoi, devant ce luxe outrancier des princes et le matérialisme affiché des alchimistes associés à la couleur or, plusieurs moines mystiques s'en détournèrent et cherchèrent refuge dans la pureté divine, la blancheur céleste de la lumière transfigurante. Cette transfiguration nous fut révélée à la Renaissance par la sculpture des marbres laiteux éclatants tel le David de Michael Ange ensuite maculés par les suies noires carbonifères de la révolution industrielle au XIXe siècle.

L'OR SUD-AMÉRICAIN DES INCAS, MAYAS ET AZTHÈQUES

Eldorado, le pays de l'or ! : les conquistadors n'avaient que ce nom à la bouche. En découvrant le Pérou, ils pensaient l'avoir enfin trouvé. Mais le dernier Inca s'est enfui avec ses trésors. On n'a jamais retrouvé sa cité



perdue. En l'an de grâce 1520, les Espagnols se morfondent à Panamá. Ennui et moiteur. La conquête du Mexique les a laissés sur leur faim. Certes, ils ont fait la jonction entre deux océans, l'Atlantique et le Pacifique, mais ils veulent encore et toujours plus, fidèles à la devise qui orne l'étendard de Castille: "Plus Ultra" (toujours au-delà). C'est alors qu'une rumeur venue du sud commence à circuler et à se propager dans la jeune colonie. Quelque part, dans la grande forêt, au lac de Guatavita (près de Bogotá, en Colombie), les Indiens chibchas pratiquent chaque année une cérémonie qui excite les imaginations et aiguise les appétits: couvert de poudre d'or, le monarque s'immerge dans le lac tandis que ses sujets y jettent des trésors pour honorer le dieu Soleil. Une légende est née, celle de l'Eldorado (l'homme doré).

Parmi ceux qui entendent cette histoire, un certain Francisco Pizarro, officier quadragénaire et illettré. Il n'a rien à perdre et du courage à revendre. Retrouver l'Eldorado va devenir son obsession. Elle le mènera jusqu'au Pérou. Douze ans plus tard et après deux échecs, à la tête de 260 soldats (200 fantassins et 60 cavaliers) débarqués sur le littoral pacifique, il traverse la cordillère des Andes et se présente à Cajamarca, au nord du pays. Face aux conquistadors, une marée humaine, l'armée de l'Inca Atahualpa: 20.000 hommes, des archers, des lanciers, des frondeurs. Dieu vivant, Atahualpa règne alors sur un empire de 4 millions de kilomètres carrés et de 15 millions de sujets. Intouchable et invincible, pense-t-il à tort car il fut vaincu.

Le prisonnier Atahualpa comprend vite que ses adversaires ne se battent pas uniquement pour répandre la parole du Miséricordieux Rédempteur (d'ailleurs, il n'a que mépris pour ce dieu qui s'est laissé crucifier) et accroître la gloire de Sa Majesté Très Catholique, Charles Quint. Il passe donc un marché avec Pizarro (contrat enregistré devant notaire !): la vie sauve contre une rançon en or et en argent. Autant que peut en contenir jusqu'à hauteur d'homme la pièce de 30 mètres carrés dans laquelle il est enfermé. Pour les Incas, l'or (symbole du soleil) et l'argent (celui de la lune) ont une valeur sacrée, pas marchande. Des émissaires sont dépêchés aux quatre coins de l'Empire et, en quelques mois, ils rapportent cinq tonnes d'or et dix d'argent. Une partie du métal - le cinquième du butin - est fondu puis monté dans des galions qui repartent vers l'Espagne.

Le reste est partagé entre les conquistadors qui, ne sachant qu'en faire, dilapident cette subite fortune en parties de cartes ou au jeu de dés. Valeureux guerriers, désastreux banquiers. En tout cas, pour eux, aucun doute n'est permis: l'Eldorado existe et ils comptent bien en extraire le maximum de richesses. Oublié l'homme doré, voici le pays de l'or... Au terme d'un procès inique et sordide, qui indigna (brièvement) jusqu'à Charles

Quint, Atahualpa est finalement condamné, puis garrotté. Pizarro le remplace par son frère Manco Capac II (parfois appelé Manco Inca) et fonce vers la capitale Cuzco, où il fait son entrée en novembre 1533. Le spectacle est à la hauteur de ses rêves. Avec ses 100 000 habitants, c'est une cité à l'urbanisme avancé (rues pavées et adduction d'eau), aux constructions impressionnantes, réparties autour de Coricancha, le temple du Soleil. Une enceinte de 400 mètres, plusieurs palais recouverts de corniches et de bandeaux d'or, dont on peut voir les vestiges dénudés dans l'actuel couvent Santo Domingo. Dans le jardin adjacent, la réplique en or (et en taille réelle) de chaque espèce animale de l'Empire inca, du condor au lama, ainsi que des plantes qui y poussent. Cette vision déclenche un pillage dantesque, à en croire le chroniqueur León-Portilla: "Se bagarrant, se battant entre eux, chacun essayant de s'accaparer la part du lion, les soldats encore vêtus de leurs cottes de mailles piétinaient les bijoux et les icônes, aplatissaient les objets d'or à l'aide de marteaux pour les réduire à des dimensions plus transportables. Ils jetèrent tout l'or du Temple dans un grand chaudron pour en faire des lingots: les plaques qui recouvraient les murs, les magnifiques représentations d'arbres, d'oiseaux et d'autres objets."

Devant ces excès et ceux qui suivirent, le docile Manco Capac II décide de se rebeller. En 1536, il rassemble une armée, qui est défaite à Sacsayhuaman. Il collecte alors tout ce que les conquistadors n'ont pas encore dérobé. On parle de 10 000 lamas chargés d'or sous toutes ses formes (5). Une colonne qui traverse la cordillère au niveau de Vilcabamba et s'enfonce après dans l'Amazonie. Là, il fonde une cité-refuge, base arrière de la guérilla anti-espagnole. Baptisée Vilcabamba (par les Espagnols) ou Païtiti (par les autochtones), cette ultime version de l'Eldorado n'a jamais été retrouvée. Ce n'est pas faute d'avoir été cherchée. Pendant tout le XVI^e siècle, les explorateurs se succéderont: Jiménez de Quesada, Francesco de Orellana, Sebastián de Belalcázar, l'Anglais Walter Raleigh... Des odyssees fiévreuses et mortelles (des 800 hommes de Quesada au départ, il n'en restait plus que 166 au retour). L'or rend fou! Après les conquistadors, les chercheurs d'or se dirigèrent vers le nord du continent. Ce fut la ruée vers l'or qui entraîna des milliers d'individus dans une course effrénée vers une richesse le plus souvent inaccessible pour ne pas dire utopique. Puis jaillit de terre le nouvel Eldorado: l'or noir

L'OR NOIR

Le pétrole est un produit bien connu de l'homme. Dès la plus haute antiquité le pétrole et ses différents dérivés naturels furent utilisés par des peuples comme les Babyloniens: selon le géographe grec Strabon (1^{er} siècle avant

J.C. et 1er siècle après J.C.) les Babyloniens utilisaient l'asphalte liquide en guise d'huile à brûler pour leur lampe. D'autres orientaux comme les Égyptiens se servaient du bitume pour conserver leurs morts. Il est même employé à Rome où on lui prête des vertus thérapeutiques miraculeuses : selon Pline l'ancien (1er siècle), il était censé guérir les rhumatismes articulaires, l'asthme, et même l'épilepsie ! Mais l'exploitation et l'utilisation du pétrole telle que nous la connaissons va réellement commencer au cours du XIXe siècle.

Tout commença en 1859 dans la vallée désormais célèbre de Titusville en Pennsylvanie. Pour la première fois de l'histoire le Colonel Edwin L. Drake, opérateur d'un outil de forage d'exploitation, atteint un réservoir de pétrole et arrive à en extraire ce qui va devenir l'or noir. Le commencement de l'exploitation du pétrole va littéralement bouleverser la société du XIXe puis du XXe siècle. Après cette date, tout alla très vite : on assista à une réelle ruée vers l'or noir dans tous les états Unis d'Amérique (du Texas à la Californie en passant par l'Oklahoma). La production s'envole dans la seconde moitié du XIXe siècle. Elle passe de 67 000 tonnes en 1840 à près de 4 millions de tonnes en 1884, puis : 10 millions en 1890, 21 millions en 1900, 44 millions en 1910, plus de 50 millions en 1913.

Tout cela est dirigé par la puissante et inébranlable Standard Oil Company créée par D. Rockefeller en 1870 et qui détient rapidement 80 % du raffinage et 90 % du transport pétrolier américain. Mais l'Europe a elle aussi ses propres compagnies telles que la compagnie anglaise Shell créée en 1892 par Marcus Samuel ou encore l'entreprise hollandaise: la Royal Dutch.

Mais une question se pose : pourquoi une telle augmentation de la production tout au long de cette période ? Tout d'abord il faut rappeler que cette tranche de notre histoire a connue un développement industriel non négligeable que l'on a même appelé révolution industrielle. De ce fait, les

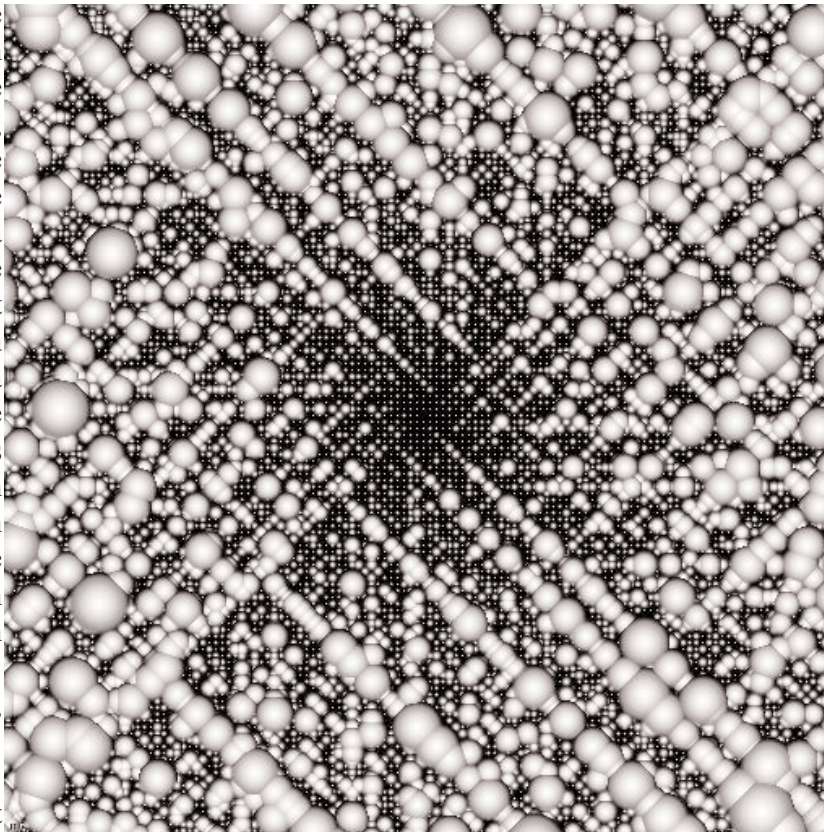
inventions se sont succédées durant cette période et la découverte du pétrole a permis de fortes avancées dans la vie quotidienne des hommes de cette époque. Par exemple, la lampe à pétrole a remplacé les bougies et tout autre moyen de s'éclairer. Puis plus tard, avec l'invention de l'ampoule électrique par Thomas Edison et le développement croissant de l'électricité, le pétrole devient une ressource capable de produire cette forme d'énergie. Puis vient le tour de l'invention vers 1885-1886 par Daimler-Benz du moteur à explosion qui est consommateur d'essence donc de pétrole. Au développement du marché de l'automobile se joint le début de l'aviation, qui

est elle aussi grande consommatrice d'essence et de kérosène. De plus, l'apparition lors de la première guerre mondiale de nouvelles armes mécanisées comme les blindés ou bien l'aviation militaire accentue un peu plus la consommation de pétrole dans le monde. Enfin l'apparition des matières plastiques et de la pétrochimie au cours de la fin de la première moitié du XXe siècle montre bien que le pétrole devient essentiel dans la vie quotidienne de ce siècle.

La forte croissance du marché du pétrole accompagne donc l'élévation du niveau de vie dans les pays industrialisés et développés (PID) et qui suivent aussi le rythme de l'histoire en traversant et en nourrissant deux guerres mondiales. Enfin, ce nouvel " or noir " est à l'origine de nouveaux enjeux stratégiques et politiques dans les pays producteurs tels que le Proche Orient. Enfin, n'oublions pas que le pétrole est une énergie instable et que les réserves actuelles ne nous permettent pas d'assurer une longue durée d'utilisation de cette énergie.

LA PALETTE CHROMATIQUE DES PEINTRES

Les peintres qui brillaient du Moyen-Age au XVIIème siècle n'utilisaient que des pigments naturels pour leurs tableaux, et peu de ces couleurs tenaient à la lumière. La plupart des couleurs qu'on trouve dans la nature ne supportent pas la lumière et fanent. Certaines purent tout de même être utilisées. Artistiquement le rouge est exploité comme couleur du choc, du feu, de la violence et de l'esprit malfaisant, mais aussi comme couleur divine



d'un monde surnaturel de joie et de rédemption. Les scènes de guerre sont évidemment balayées de rouge sang : dans les tableaux des périodes révolutionnaires tout est rouge.

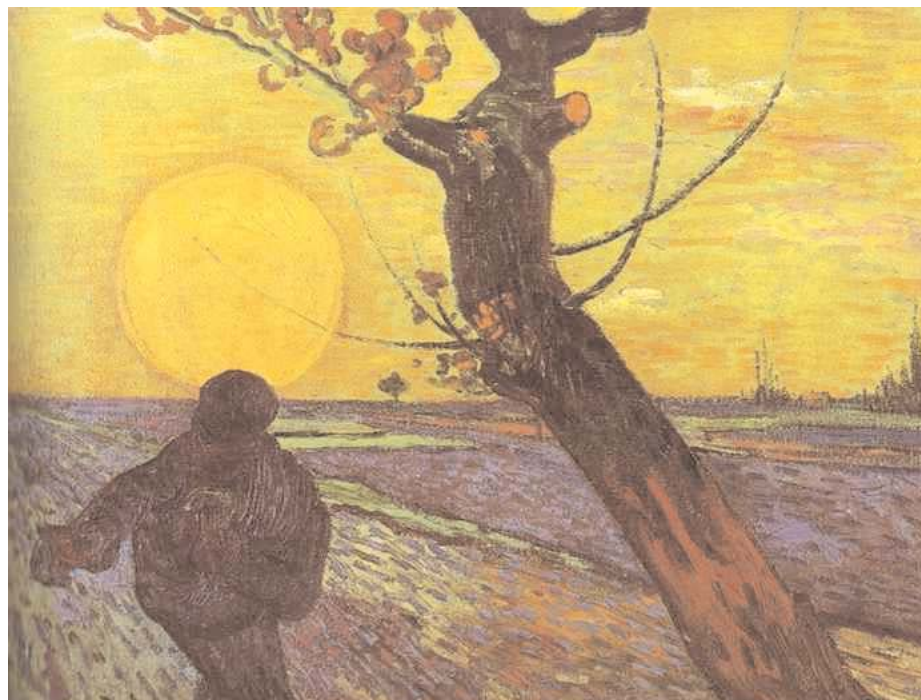
On connaît depuis longtemps un colorant rouge issu de la racine de la garance, qui est une plante herbacée (*rubia tinctorum*) des régions chaudes et tempérées. La garance contient un colorant assez résistant dérivé de l'antraquinone, l'alizarine. Il fallait récolter les racines, les broyer et les bluter pour en extraire le colorant, on disait que la garance était robée. La culture de la garance, plante qui sert à teindre les draps en rouge, a eu une importance essentielle au Moyen Age. En Chine et au Japon le rouge est bénéfique, donneur de vie ; il éloigne les démons, d'où les portes des enceintes des temples shintoïstes et des portes d'entrée des maisons, ainsi que des palanquins transportant les jeunes mariés. Un ruban rouge autour du poignet porte chance et protège des mauvais esprits. Autour d'une patte il protège les vaches du sorcier, les poules du renard... De même pour la maladie au Moyen Age un ruban rouge autour du cou protégeait de la peste. Au Pays de Galles la flammèche rouge protège de la fièvre et des rhumatismes. La ceinture des zouaves a la même explication. En héraldique rouge "de gueule" se rapporte d'abord à la férocité et au combat, au courage que la couleur de la Légion d'honneur, reprenant la croix de Saint Louis, officialise. Mais au Japon les conscrits portent une ceinture rouge le jour de leur départ en symbole de leur fidélité à la patrie.

On utilisait aussi le kermès qui est un insecte situé sur les chênes qui donne le rouge écarlate. Le carmin issu des cochenilles du nopal, la sépia produite par la sèche et le jaune indien tiré de l'urine de vaches nourries avec des feuilles de manguiers faisaient partie de la palette utilisable.

Les terres naturellement colorées produisent les ocres, dégradés de jaunes plus ou moins foncés ; les sables ocreux sont les plus connus et ont fait la richesse du Roussillon où ils sont encore exploités. Issus de dépôts marins ils sont constitués d'un mélange d'oxyde de fer, d'argile et de sable de quartz. L'oxyde contenu dans l'ocre est naturellement jaune (goethite) ou rouge (hématite) ; mais si vous chauffez de l'ocre jaune, il devient rouge. Utilisées depuis la préhistoire la plus reculée, les peintres du monde entier les ont utilisées. La gamme des teintes est très étendue (du brun au jaune très clair, en passant par du pourpre, le rouge et l'orangé) ; c'est une matière très résistante à la lumière et stable dans tous les mélanges.

Le jaune provenait de plantes comme le genêt, la gaude ou la sarrette des teinturiers. Cette couleur est celle de l'opprobre et est imposée aux juifs et

aux sarrasins par les autorités ecclésiastiques. Vénéré en Chine et longtemps réservé à l'Empereur, le jaune garde une place importante en Asie où il symbolise la richesse, le pouvoir ou la sagesse. Chez les Grecs et les Romains il est aussi très apprécié et joue un rôle social et religieux important. Puis au Moyen Age en Occident, c'est tout le contraire. Dans la peinture des 16^e et 17^e siècles l'utilisation du superbe pigment "jaune de Naples" le remet au goût du jour par des artistes Hollandais car les peintres recherchaient un jaune vif stable à la lumière. Tout change au milieu du 19^e siècle quand les artistes découvrent l'importance de la lumière dans la perception des couleurs ; le traité des couleurs de Goethe (1810) a révélé le face à face de la couleur en même temps que se développent les études scientifiques des couleurs primaires et secondaires. Les peintres romantiques découvrent cet éblouissement (Turner, Caspar Friedrich) puis les impressionnistes, les expressionnistes, les fauves, traduiront la disparition de l'exactitude des formes au profit des rendus optiques des couleurs. Van Gogh notamment donnera au jaune ses lettres de noblesse : dans sa correspondance avec son frère Théo il citera la "haute note jaune" à laquelle fera référence.



Sous une apparente douceur l'histoire du bleu est très contrastée ; vénéré partout sauf en Occident où il fut déprécié jusqu'au XII^e siècle par le dogme religieux, il devient populaire au XVIII^e siècle en sortant du symbolisme pour entrer dans le langage courant : "Bleu de cobalt rêve de bonheur,

d'outremer eau étincelante, zinzolin des nymphéas... Bleu ciel, marine, roi, lagon, myosotis, pervenche, saphir... Bleu de Prusse ombre sur le mur, de Delft le soleil sur le mur, cyan lumière du regard, indigo l'infini du ciel". Le bleu est une couleur universelle. Pour les Perses le monde repose sur un saphir qui donne au ciel son éclat. L'Arizona et Nouveau Mexique fouillent les collines à la recherche des pierres bleues "qui soudent la terre, le ciel et la mer" : lapis lazuli, saphirs, turquoise... associées à l'éternité, elles apportent aux hommes le sceau protecteur des dieux. Les Navajos lancent la turquoise, "morceau de firmament", dans un lac pour faire tomber la pluie. D'autres tribus la contemplant après la nouvelle lune pour attirer la chance.

Au XVII^e siècle, les tableaux religieux du catholique puis janséniste Philippe de Champaigne comportent souvent des bleus lumineux, témoins de la lumière du ciel ; comme le belge et catholique Rubens, il montre une palette de couleurs chaude et forte ; alors que le calviniste Rembrandt a une palette plus sobre, avec des bleus effacés

Le violet est la couleur de la tempérance. Mélange de bleu et de rouge, il associe action réfléchie et lucidité, équilibre entre le ciel et la terre, le sens et l'esprit, la passion et l'intelligence, l'amour et la sagesse. C'est une couleur d'apaisement et comme telle couleur de la robe des évêques qui doivent tempérer les passions de leur troupeau. C'est la couleur du secret, elle correspond à l'involution : passage de la vie à la mort (par opposition au vert qui est l'évolution). C'est la couleur du deuil et du demi-deuil. Il est associé aux martyrs d'où la robe violette du Christ pendant la Passion et les vêtements liturgiques violets pour les enterrements.

Le violet symbolise la connaissance, la religion, la magie ou le sérieux. La carte du Tarot nommée "la Tempérance" tient dans ses mains un vase bleu et un vase rouge entre lesquels s'échange un fluide incolore : l'eau vitale, échange perpétuel entre le rouge chthonien et la force impulsive du bleu céleste. Par le jeu éternel des énergies de la matière, elle représente l'éternel recommencement. En Grèce le manteau d'Apollon était bleu-violet. Chez les Romains, le violet symbolisait l'unité, le peuple et la démocratie.

Ainsi rejoint-on l'Extrême-Orient qui attribue au violet une signification dynamique : c'est la couleur du passage du Yang au Yin, de l'actif au passif. "Dans les rites tantriques, les accouplements rituels entre yogis se font dans une chambre éclairée d'une lumière violacée parce que la lumière violette stimule les glandes sexuelles de la femme alors que le rouge active celles de l'homme".

Acela s'ajoute une connotation négative d'ambiguïté, de tristesse, de mélancolie. La violette est une fleur funéraire : dans l'antiquité Proserpine en cueillait quand elle fut envoyée aux enfers. Si dans certaines campagnes elle est maléfique, elle est considérée surtout comme symbole de modestie. En Belgique elle sert même de philtre d'amour et son parfum donne le don de divination.

Les pigments verts ont longtemps été rares et c'est la Rome antique qui a développé une gamme de verts à partir de la Terre Verte. L'origine du mot "vert" est le latin viridis dérivé de virere : être vert, de même en italien ou en espagnol "verde" est aussi issu de viridis. Curieux, il s'écrit aussi "verd" en ancien français, il nous en reste verdir, verdure, verdoyant... Par métonymie le nom masculin "le vert" et l'adjectif "vert" s'appliquent l'un et l'autre à des désignations spécifiques. Des teintes vertes se déclinent à l'infini de la plus jeune (pousses vertes) à la plus décomposée qui vire au gris ; ainsi beaucoup de nuances empruntent leur nom à qui la porte, tel que vert de mer, vert épinard, vert pistache, vert amande, vert tilleul, vert bouteille. Le vert est une couleur froide ! Symbole de la renaissance de la nature au printemps il est associé à l'espoir, la liberté. Cette notion de croissance et de justice expliquait au Moyen Age le chapeau des évêques, pasteurs qui guidaient vers les verts pâturages, mais aussi les chapeaux verts des médecins et apothicaires car ils utilisaient des plantes, et cette couleur est restée celle des pharmaciens dans l'Armée.

Pour l'islam, vert est le salut, d'où le drapeau vert car le manteau du prophète Mahomet était vert. L'homme vert ou Khidr Khidr ou al Khidir patron des voyageurs incarne la providence divine. Il trouva la source de vie, fait trouver l'eau et protège les navigateurs. En Inde on l'appelle Khawadja Khidir et on le représente assis sur un poisson et générant les fleuves. Au paradis musulman les saints sont vêtus de vert comme le prophète car ils sont la connaissance. Dans son traité de l'homme parfait (Insam-ul-Kâmil) Jili attribue la couleur de l'émeraude à la Terre des dévotions, un des sept limbes de la terre, habité par les Jins qui croient en Dieu. Le vert est donc manifestation de l'Amour et de la Sagesse divine dans la création, origine de la vie, donc beauté, jeunesse, vigueur, force vitale. Il s'identifie à la régénération de la nature et aussi à la régénération spirituelle avec l'espérance de l'immortalité. Dans le cycle arthurien, le Graal est un vase d'émeraude ou de cristal vert le plus pur, car il contient le sang de Dieu. Pour le christianisme le vert représente la régénération de l'âme du Christ après sa crucifixion. La croix et les instruments de la passion étaient représentés en vert au Moyen Age. Dans l'Apocalypse, Saint Jean décrit la vision de Dieu : "ce qui siège est comme une vision de jaspe et de cornaline, un arc-

en-ciel autour du trône est comme une vision d'émeraude". La vision de Saint Jean est vraisemblablement l'origine du Graal.

Cette couleur, relativement ignorée au Moyen Age occidental revivra à la Renaissance avec l'apparition d'un travail très abouti sur les terres, qui produira une palette de verts riches et subtils. Instable, chère à fabriquer, dangereuse à manipuler, la couleur verte n'a que parcimonieusement été utilisée ; les plus stables, très pâles, ont été destinées à l'imprimatur. Le "verdaccio" flamand travaillé par les Van Eyck était une imprimatur réalisée à base de terre verte, ocre et noir liée à l'œuf. Giotto (13-14^e siècle) utilisera les mêmes techniques, puis Rubens à son tour. En peinture, le vert est une couleur secondaire qui s'obtient par synthèse soustractive : mélange de bleu et de jaune ou de noir et de jaune ; ce dernier mélange, très couvrant peut être utilisé par différentes techniques : huile, acrylique, détrempe... mais pas pour qui recherche la transparence de l'aquarelle ou du glacis. Tant que les peintres ne sortirent de leur atelier pour peindre la nature directement sur le motif, ils n'eurent pas besoin d'utiliser abondamment la couleur verte, si chère et délicate. La question se posa surtout dès les pré-impressionnistes, les naturalistes et les paysagistes britanniques. c'est l'observation de la nature au printemps, son renouveau, qui fournit à la couleur verte une gamme illimitée de tonalités.

Mais le vert était surtout utilisé pour sa valeur symbolique, Le vert somptueux exprime à la fois la fidélité de la femme, et sa pureté originelle. Depuis le Moyen Age le vert est associé au symbole de hasard et de chance car, la couleur est instable et que l'on ne savait jamais si elle allait perdurer ou se décomposer ? Les tapis de jeu, eux, sont toujours verts pour attirer la chance, ce qui a entraîné une "langue verte", à l'origine de l'argot qui correspond au jargon des jeux. Le vert restera longtemps l'emblème de la plus instable des déesses : la Fortune" ! Le dollar n'est-il pas vert ? Paradoxalement, encore, le vert concerne aussi la maladie (avoir le teint vert, malade), la mort (couleur de cadavre), ou au moins d'être vert de peur ou de jalousie, autre type de maladie ! La preuve : au théâtre un acteur ne portera jamais de vêtement vert sur scène, depuis que Molière est mort sur scène en habit vert. (légende ou vérité ?)

Dans la mythologie celtique, l'île des bienheureux, l'Irlande, était la Verte

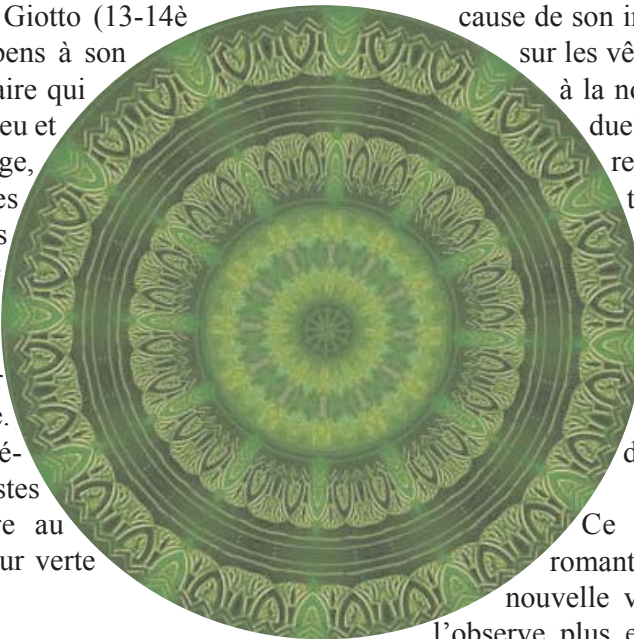
Erin. En Irlande, le vert est une couleur très populaire en raison du symbole national que représente le trèfle à quatre feuilles. En Chine, elle correspond au Tschen - ébranlement - ce qui correspond au jaillissement de la nature au printemps et aussi au bois, à l'espérance, à la force, à la longévité, donc à l'immortalité. En Inde, les eaux primordiales vertes donnèrent la vie et Vishnu, porteur du monde, est une tortue au visage vert. La déesse de la matière philosophale qui naît de la mer de lait a le corps vert.

Le vert a longtemps été une couleur mal-aimée, peut-être tout simplement à cause de son instabilité chimique : il se conserve mal, que ce soit sur les vêtements ou sur les peintures. Il est donc très vite lié à la notion de hasard et de destin, favorable ou non : les duels féodaux s'organisent sur le pré, avant d'être reproduits en miniature dès le XVI^e siècle sur les tapis de jeu des casinos. Pour comble de malheur, les procédés artificiels employés pour l'obtenir sont également dangereux, à l'exemple du vert-de-gris très corrosif. Tout semble donc s'être ligué pour faire du vert la couleur du diable, celle que les comédiens vont éviter à tout prix, qui fait la mauvaise réputation des émeraudes ou qui permet de reconnaître les esprits malfaisants.

Ce n'est qu'au XIX^e siècle, avec la révolution romantique, que le vert est enfin revalorisé grâce à une nouvelle vision de la nature : la naturephilosophie. On ne l'observe plus en effet en faisant référence aux quatre éléments traditionnels (terre, eau, feu, air) mais en s'intéressant de plus près à la végétation. Par glissement, voici notre vert associé aux remèdes pharmaceutiques, à la santé et donc à la propreté, puis à l'écologie.

Le Nouveau Continent découvert par Christophe Colomb recèle de nombreuses couleurs inconnues comme le bois de campêche (noir-violet), le mûrier ou le rocou (orangé-rouge). La cochenille va détrôner le kermès.

En Orient, l'encre nécessaire à la fois au calligraphe, au peintre et à l'estampeur, a joué un rôle important dans le développement de la couleur noire. On trouve des "pierres à encre" dans les trésors des anciens temples en Chine, à base de suie comme pigment et colle comme liant ; les encres chinoises ont des qualités telles qu'elles supplantent encore de nos jours les encres occidentales : elles ne virent pas au marron, ne dégradent pas leur support, ne se diluent pas dans l'eau et leurs propriétés autorisent toute les



nuances, du noir profond (le jais), au gris le plus doux ; aussi les subtils dégradés des nuages et brumes, les traits élégants de la calligraphie, restent la grande marque des artistes chinois.

Titien, à Venise, selon la belle formule de Hetzer “a remis la couleur sur les épaules de l’Art” et a inséré la pourpre vénitienne dans la fuite éperdue des perspectives. Le “fondateur des coloris européens” utilise dans sa peinture des éléments provenant de son Maître, Giovanni Bellini, comme les couchants orangés de l’horizon, représentant le dernier souvenir de l’or des mosaïques de Saint Marc.

Il n’oubliera pas non plus le disciple hérétique de Bellini, Giorgione qui donnait l’exemple scandaleux de la pose de couleurs sur la toile sans dessin préalable !! Ce procédé était réprouvé par le chroniqueur de l’époque, Vasari, au nom du disegno et de l’étude de l’antique, mais il reconnaissait que le peintre reproduisait “la fraîcheur de la chair vivante”. Rubens s’est constitué sa gamme de coloriste en copiant les maîtres italiens. Après avoir rompu ses activités de diplomate de l’Infante (pour “rompre les liens dorés de l’ambition”) il se consacra entièrement à sa peinture.

Nous ne ferons qu’évoquer Vermeer dont la démarche excella dans l’analyse de la lumière colorée. “Pure contemplation, elle va au delà de toute description du réel dans une quête d’un principe divin, essence de la natura naturans de Spinoza”. L’invention, vers 1720, de la gravure en couleurs prépare la réorganisation du système autour de la triade rouge/ bleu/ jaune, futures couleurs primaires

Delacroix fut un grand expérimentateur de couleurs et dans son atelier il passait beaucoup de temps à “masser avec la couleur, comme le sculpteur avec la terre, le marbre ou la pierre”. Sa réalisation du plafond d’Apollon comptait 28 couleurs primaires, dont huit jaunes différents. Il note dans son journal des nuances qu’il est le seul à pouvoir traduire en peinture : demi-teinte gris opale irisée, orange et vert émeraude, vert rose chaud, reflets orangés verdâtres violâtres.

<http://www.almanart.com/la-couleur>

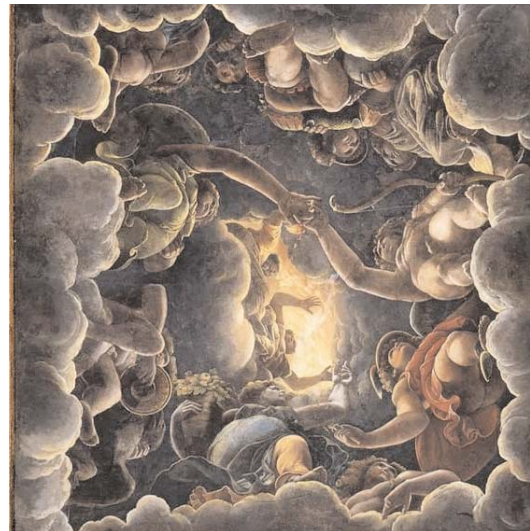
<http://www.kifkifimport.com/les-couleurs-et-les-cultures-une-histoire-qui-remonte-a-la-nuit-des-temps-2-2/>

LE NOIR PROTESTANT

Déjà présente dans les peintures préhistoriques, la couleur noire apparaît en

petite quantité pour tracer les contours, les ombres ou les dessins des cavernes, dont le rendu n’est pas très stable et fragile : ils ont été obtenus par le charbon, la fumée, le cep de vigne, les noix (actuellement le brou de noix), l’os carbonisé ou les cailloux pulvérisés (graphite) disponibles directement dans la nature. Le mot noir est issu, sous la forme “neir”, puis “noir”, du latin “niger” qui désigne le noir brillant ; dès les premiers écrits il qualifie une teinte très foncée qui ne réfléchit pas la lumière ; la distinction entre noir brillant (réputé beau) et noir mat (plus sinistre, évoquant la mort) était autrefois très vive.

La mine de plomb, stable et précise, ne vint qu’au 16^e au 19^e siècle, utilisée par les plus grands artistes tels que Vinci ou Dürer. Puis ce fut le graphite (du grec “graphein” qui signifie écrire), une variété naturelle du carbone, qui a supplanté le plomb ; le graphite présente les mêmes facilités et souplesse d’utilisation que la mine de plomb sans en avoir la nocivité ; il peut être utilisé en crayon (souple et friable, il faut le contenir) ou en bâtons sculptés (arrondis ou en aplats), et bien sûr en poudre comme un pigment ou un pastel ; en mélangeant le graphite à une essence (il ne se dilue pas dans l’eau) on obtient un produit qui, selon sa consistance, autorise un travail qui ressemble en tous points à celui de l’encre, du lavis ou.... du crayon par brossage à sec. Pendant longtemps il a été difficile de fabriquer un noir qui soit stable, ainsi les tableaux peints à partir d’un noir de fumée ou de goudron se dégradent ; on pouvait obtenir de meilleurs résultats avec des pigments issus de l’ivoire calciné, qui donnent un noir magnifique, mais à un prix exorbitant lié à la rareté de l’ivoire ; ceci explique que jusqu’au Moyen Age on trouve peu de grandes surfaces noires en peinture.



Le noir correspond à l’absence de lumière, donc de couleurs. Aussi loin que l’histoire nous le permet, nous constatons que le noir est aussi “le symbole de tout ce qui est mal et de tout ce qui est faux”. Ainsi, le noir est associé à la piraterie, au pillage et à la contrebande créant un marché noir parallèle. L’expression « travail au noir » vient elle aussi colorée la magouille et la contrefaçon. Les Romains marquaient d’une pierre noire les jours “néfastes”

mais, une perle noire porte bonheur... Alors qu'en Inde, il rétablit l'équilibre et la santé et symbolise la fête pour les aborigènes australiens.

Elle est utilisée dans l'Antiquité par les potiers pour jouer sur les contrastes, en compagnie d'un ocre lumineux ou d'un rouge profond. Alors que les Grecs y voient le symbole de la terre et donc de la fertilité, le christianisme en fait une de ses couleurs préférées pour évoquer l'abstinence et la pénitence. C'est l'époque du noir menaçant de la nuit, de l'enfer, de la magie noire. Le noir est associé à la Terre, à l'Enfer, au monde souterrain, et naturellement fut la couleur du deuil dès le 14^è siècle dans les sociétés occidentales puisque chez nous le corps retourne à la terre : le noir est donc présent aux funérailles par opposition aux asiatiques où la mort transforme en "corps glorieux" qui s'élève vers l'innocence et l'immaculé, alors le deuil se porte en blanc.

Les ténèbres correspondent au néant, au gouffre noir. Il est opposé au blanc comme sa contre-couleur. Dans la palette chromatique, selon qu'il est brillant ou mat, il est la somme ou l'absence de couleurs, leur synthèse ou leur négation. Il est froid, correspondant aux ténèbres primordiales. Il est instable au-dessous du monde = le monde souterrain est noir. Il est donc associé à la mort, d'où les vêtements de deuil - et au renoncement à la vanité du monde, d'où les manteaux noirs dans les costumes religieux chrétiens et musulmans (imam ...), à l'Humanité et à la Respectabilité (magistrats, professeurs). Depuis les austères réformateurs du XVI^è siècle jusqu'à nos patrons d'industrie, il n'est pas convenable de se faire remarquer par des couleurs vives ; il est de bon ton pour un honnête citoyen de rester discret.



Le noir couleur de nuit est ambivalent par essence. Il y a deux noirs : le noir aérien, nocturne, intermittent, relatif, remanié par les étoiles et la lune, et le noir souterrain, permanent, absolu, qui ne peut être effacé que par la lumière artificielle. Nos lointains ancêtres étaient confrontés à ces deux composantes. Les premiers emplois abstraits du noir remontent au 12^è siècle où il qualifie ce qui est méchant, mauvais, mal et par association : la nuit, la peur, la mélancolie, la tristesse, l'austérité, le deuil, le malheur, la mort... "Noir c'est noir, il n'y a plus d'espoir" : tout le contraire du blanc !

Dans le symbolisme indien, il est la pureté originelle : l'immortel Krishna est noir tandis que le mortel Arjuna est blanc, c'est le soi universel opposé au moi individuel. Dans toutes les religions, il indique la mort = l'obscurité de nos origines, l'obscurité du retour à la terre matricielle et nourricière. Les Chinois l'associent au Yin féminin, terrestre, instructif, maternel. Plusieurs déesses mères sont noires : Diane d'Éphèse, Isis, Kali hindoue. Il existe de nombreuses vierges noires illustrant la moisson mariale française. Sur le Mont Palatin, la Magna Mater était noire ainsi que la Ka'ba de la Mecque. C'est le symbolisme originel. Il est à la fois commencement et fin. Chez les mystiques musulmans les étapes de la progression des Soufis vers la béatitude sont colorées et aboutissent au noir brillant précédant l'extase suprême ou l'éblouissement. En terre d'islam, la couleur noire est celle de la Kaaba à La Mecque, centre spirituel du monde musulman. Dans cette immense pierre noire recouverte d'un voile noir (kiswa) est enchâssée une météorite, également noire. La tradition veut que la Kaaba aurait été construite par Adam en exil du paradis terrestre. Détruite par le déluge, elle aurait été reconstruite par Abraham et son fils Ismaël. Pendant des siècles les tribus nomades pré-islamiques s'y rendirent pour adorer des puissances divines reliées à la fertilité et fécondité. (Anne Varichon. Couleurs, p.186)

Il arrive qu'en Europe « l'Orient » soit opposé à la rigueur occidentale, héritée de la Réforme et du Concile de Trente, lorsque se met en place une palette austère où dominent les noirs, les gris, les bruns et les blancs faisant contrastes aux couleurs vives de l'Orient rêvé. Pour les réformateurs protestants (dont nous avons vu la répulsion des couleurs voyantes), le rouge représente tout ce qu'ils détestent : l'immoralité et la couleur des papistes ! Ce sont les teinturiers italiens de la fin du XIV^è siècle qui, poussés par la Réforme ayant déclaré la guerre aux tons vifs, vont réaliser de grands progrès pour créer une gamme de couleurs noires pour les tissus ; de nombreuses techniques de création de la peinture noire y trouvent leur origine.

Les débuts de la réforme protestante ne se situent donc pas au moment où les églises d'occident ont été le plus chargées de couleurs. Au contraire, ils s'inscrivent dans une phase de polychromie déclinante et de coloration plus sobre. Mais cette tendance n'est pas générale et pour les réformateurs elle est insuffisante ; il faut faire sortir massivement la couleur du temple. Comme saint Bernard au XIIème, Carlstadt, Melanchton, Zwingli et Calvin (L'attitude de Luther semble plus nuancée) dénoncent la couleur et les sanctuaires trop richement peints. La couleur rouge, la couleur par excellence de la bible, est celle qui symbolise au plus haut point le luxe et le péché. Elle ne renvoie plus au sang du Christ mais à la folie des hommes.

Carlstadt et Luther la tiennent en horreur. Ce dernier y voit la couleur emblématique de la Rome papiste, colorée comme la grande prostituée de Babylone. Pour les protestants les couleurs jugées "honnêtes" ou morales sont le blanc, le noir, le gris et le bleu.

Calvin ne condamne pas les arts plastiques mais ceux-ci doivent être uniquement séculiers et chercher à instruire, à réjouir et à honorer Dieu. Non pas en représentant le créateur (ce qui est abominable) mais la Création. L'artiste doit donc fuir les sujets artificiels, gratuits, invitant à l'intrigue ou à la lascivité. L'art n'a pas de valeur en soi ; il vient de Dieu et doit aider à mieux le comprendre. Par là même, les peintres doivent travailler avec modération, chercher l'harmonie des formes et des tons, prendre son inspiration dans le créé et représenter ce qu'il voit. Pour Calvin, les éléments constructifs de la beauté sont la clarté, l'ordre et la perfection. Les plus belles couleurs sont celles de la nature ; les tons vert tendre de certains végétaux ont à ses yeux "beaucoup de grâce et la plus belle couleur est naturellement celle du ciel.

Sous l'effet de la Réforme au XVIème siècle qui prône un habillement sombre et austère en signe d'humilité et de modestie, la couleur noire devint la couleur des moines, des prêtres, des magistrats et des officiers publics. Des lois et décrets se multiplient pour obliger la population à s'habiller en noir lors de longue période de deuil, décrets qui firent la fortune des industriels textiles jusqu'au XIXème siècle. Au XIXème siècle, le début de l'ère industrielle,

avec les gueules noires des mines de charbon diabolise le noir et à nouveau, le romantisme l'érige comme la couleur du mal-être, de la tristesse. Les expressions articulées autour de cette couleur au statut particulier démontrent comment le noir retranscrit notre relation au monde : noir de l'ombre et de la nuit, du diable, de l'enfer, du mal, de la mort, de la tragédie, de la violence et du danger ; noir de l'humeur et des idées, du désespoir ou de la mélancolie, du pessimisme, de la colère ou de la folie ; noir de la révolte et de l'anarchie, du racisme ou du fascisme ; mais aussi noir du mystère, du secret, de la clandestinité, du trouble ou de la confusion, de l'alchimie et de l'Oeuvre au noir...



Le noir englobe aujourd'hui une large gamme de significations, de codes sociaux qui se sont mis en place au siècle dernier, en particulier grâce à la mode vestimentaire qui a fait passer le noir de l'austérité, du deuil, de l'effacement, du classicisme, au noir élégant, luxueux, provocant ou rebelle. Du noir "féminin", de la petite robe créée par Chanel dans les années 20, à l'élégance discrète, à celle de Piaf ou diverses dames noires (Rykiel, Barbara), du tailleur-pantalon de la femme émancipée d'Yves Saint Laurent, au noir rebelle et provocateur de la jeunesse, des blousons noirs, des rockers, des punks, des gothiques... Noir multisexe de la black generation. Ce brouillage des codes a fait du noir une couleur contradictoire et paradoxale, ombre et lumière, tradition et modernité, classicisme et provocation, qui très négative dans la langue et les mots (bête noire, broyer du noir), a été extrêmement valorisée jusqu'à devenir la toile de fond du XXème siècle et de notre société contemporaine.

Source :

(1) La couleur noire, Claude Maisonneuve,

<http://www.almanart.com/la-couleur-noire.html>

(2) Isabelle Grégor, Une Histoire de toutes les couleurs

http://www.herodote.net/Vie_quotidienne-synthese-454.php

(3) Lorenzo Brutti, Symbolisme du noir,

http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_symbolique.html

L'ORIENT JAUNE

Si l'Occident européen est bleu, l'Orient est jaune. L'origine du mot "jaune" est le latin galbinus dont le radical "gal" désigne un groupe indo-européen qui lui-même traduit le grec "khlōros" (chlore) et a supplanté les désignations du jaune en latin : flavus pour le jaune clair et fulvus pour le jaune foncé, tous deux aussi brillants l'un que l'autre. Rappelons que c'est une couleur fondamentale : l'une des 3 primaires avec le rouge et le bleu, dégradées au blanc ou rabattues au noir ; ces couleurs sont pures, aucun mélange ne peut les obtenir ; à elles cinq elles constituent la totalité des combinaisons possibles de couleurs connues. Le jaune mélangé au rouge donne une gamme infinie de tons chauds et lumineux, il pâlit discrètement mélangé au blanc et devient moutarde mélangé au noir. Le jaune existe à l'état naturel dans les végétaux, les pierres et les terres, aussi bien que dans les minéraux. La couleur jaune résiste en général assez bien à la teinture et à la peinture. Il est associé au pouvoir et la richesse. évidemment puisque c'est la couleur de l'or, du soleil, du blé.



En Chine, le jaune est l'emblème mythique du premier empereur qui réalisa l'unité de la Chine pour former «l'empire du milieu». Le jaune est ainsi réservé à l'empereur et aux princes de sang. En Inde, le jaune est couleur du bonheur, du mariage et de la fertilité. Les moines bouddhistes se doivent d'être recouverts d'étoffes jaunes teintées avec du safran. Le safran est également associé aux sadhu, sages réputés saints. Pour les moines orientaux et sadhu, le jaune signifie renoncement au monde terrestre. L'orange procède du rouge et du jaune et se situe donc entre la tempérance et la raison. Si l'équilibre tend vers le jaune, il y a révélation de l'amour divin : les moines bouddhistes ont adopté la robe safranée pour représenter le chakra en lien avec la créativité et le dynamisme.

Les Égyptiens croyaient aux cycles de la vie et de la mort. Plus qu'ailleurs, le jaune solaire est le véhicule indispensable de la renaissances des âmes, c'est d'ailleurs la couleur principale qui orne les tombes funéraires des rois et notables des différentes dynasties. Cette couleur est aussi utilisée pour

signifier la joie ou l'énergie positive, au Japon, elle signifie courage et force. En Inde, elle est associée au commerce et à la négociation. Son usage s'étend en Afrique, en Polynésie et aux Amériques.

Alors qu'en Orient, il évoque le soleil, la lumière et la chaleur et par extension la vie, l'énergie, la puissance, en Occident, le jaune véhicule au contraire des symboles négatifs. qui a été dépossédé de sa part positive pour devenir une couleur éteinte, mate, triste... pis il est devenu symbole de trahison, tromperie, mensonge ». dans la culture médiévale les textes rapportent que le jaune est la couleur des traîtres : on peint de jaune la maison d'un faux-monnayeur et on le vêt de jaune pour aller au bûcher. Dans nombre de scènes religieuses le Judas est habillé de jaune, stigmatisé par la trahison. Il en va de même dans les romans : les traîtres sont décrits habillés de jaune, et le jaune devient la couleur des menteurs, tricheurs. Il finira par devenir la couleur de l'exclusion, transmise aux juifs par Judas dès le 13e siècle avec un signe distinctif (rouelle ou table de la loi ou étoile d'orient) dans la gamme des jaunes-rouges ; les nazis ne feront que reprendre les symboles médiévaux. Les briseurs de grèves, syndicats créés en 1899 pour collaborer avec les patrons sont réputés trahir leurs collègues ouvriers et encore appelés "les jaunes" en souvenir de leur emblème : un brin de genêt et un gland jaune. Quant au passeport jaune, c'était celui réservé aux anciens forçats (1859) parce qu'imprimé sur papier jaune. L'emploi péjoratif de jaune comme adjectif se perpétue dans nombre d'expressions : le péril jaune désigne encore une sorte de racisme vis à vis des populations asiatiques.

C'est une couleur chaude, associée souvent à l'air. Mais elle éblouit et a la dureté du métal. Elle correspond à la richesse, à la foi. C'est le symbole de Jeunesse et de Force. Dans pratiquement tous les peuples l'or fût lié à la richesse, donc à la noblesse, au pouvoir. C'est la couleur de Dieu (on ne peut regarder le soleil). Couleur de l'immortalité, elle est couleur divine, donc celle de l'Empereur et des rois aussi bien en Europe qu'en Chine, Inde ou Égypte.

En Égypte le jaune d'or symbolisait "le char du Soleil et ses dieux" ; de nombreuses chambres funéraires sont peintes en jaune (et bleu) pour assurer la survie de l'âme. Chez les Aztèques Huitzilopochtli, le Dieu du soleil de midi, est peint en jaune et bleu. Le bleu des turquoise est chez les Aztèques la pierre qui ornait la déesse du renouveau et la pierre que l'on mettait à la place du cœur d'un prince mort avant de l'incinérer. En Perse Mithra est en jaune d'or comme Apollon en Grèce. En Inde le jaune correspond au centre racine et à l'élément lumière. C'est la couleur de la robe des moines bouddhistes. En Chine c'est la couleur de l'Empereur qui est au centre de la

terre, comme le soleil est au centre du ciel. Le jaune émerge du noir comme le soleil de la nuit, la pépite d'or de la terre. Il assure la fertilité. Pour cela on orne la couche nuptiale de draps, oreillers, voiles de soie et gaze jaunes. Tout doit être jaune. Dans la mythologie grecque, les pommes d'or du jardin des Hespérides sont symbole d'amour et de concorde, mais la guerre de Troie fut déclenchée par une pomme d'or, pomme d'orgueil et de jalousie. En Chine les sources jaunes mènent au royaume des morts. Dans le théâtre de Pékin, le maquillage jaune des acteurs signifie cruauté, dissimulation, cynisme.

C'est une des couleurs les plus ambivalentes. Si le jaune correspond à la richesse, à la gloire en Asie, pour l'Islam le jaune est lié à la trahison et la déception, hypocrisie, avarice, envie. Chez les Chrétiens, le jaune signifiait aussi trahison : Judas est représenté avec une robe jaune ainsi que les Juifs. C'est pourquoi en 1215 le Concile de Latran leur imposa une rouelle jaune sur leur vêtement, ancêtre de cette triste étoile jaune de sinistre mémoire. En 1269, Saint Louis, sous l'influence de l'Eglise, obligea les juifs, considérés depuis les croisades comme les alliés des musulmans, à porter une rouelle de couleur jaune, en signe d'infamie. Au XVI^e siècle, on peignait en jaune la porte des traîtres. La même méthode de distinction est employée par le régime nazi au XX^e siècle avec le port de l'étoile jaune... L'expression française « jaune » désignant le traître remonte au XV^e siècle. Vers la fin du Moyen Age, le jaune est lié au désordre, à la folie : les bouffons et les fous sont habillés en jaune (le nain jaune). Le jaune est associé à Lucifer, au soufre, et aux traîtres. Paradoxalement il correspond aux maris trompés alors qu'originellement il indiquait le trompeur.

Le jaune se fait donc rare dans les peintures murales et ne parvient pas à s'imposer au cœur des vitraux, bien qu'il ne pose pas de problème de réalisation et de tenue. Il faut que les impressionnistes se décident à poser leur chevalet en extérieur pour que l'Occident découvre la luminosité des bouquets de tournesols ou des champs de blé.

L'orange (ou safran) est la couleur sacrée dans l'hindouisme. Elle représente le feu purificateur, du corps et des passions, synonyme de libération. Le chakra orange : Appelé chakra sacré. Il est situé à environ 2 pouces sous le nombril et est responsable de nos aptitudes créatrices et d'imagination. Il est aussi le point de connexion entre notre corps physique et le corps éthérique. Son élément est l'Eau et il brille d'un orange flamboyant. C'est le chakra des forces sexuelles, de la fertilité, de la fécondité et de notre capacité à créer. Il correspond aux organes génitaux. Il agit sur le principe de la renaissance perpétuelle par la purification. Il repousse l'ego grâce à une communion par

l'acte sexuel dans le sens d'une démarche d'unification. Il contribue à l'harmonie des relations entre les gens et des sentiments qu'ils véhiculent ainsi qu'à leur spontanéité. Il enrichit les rapports sociaux, engendre et entretient l'amitié.

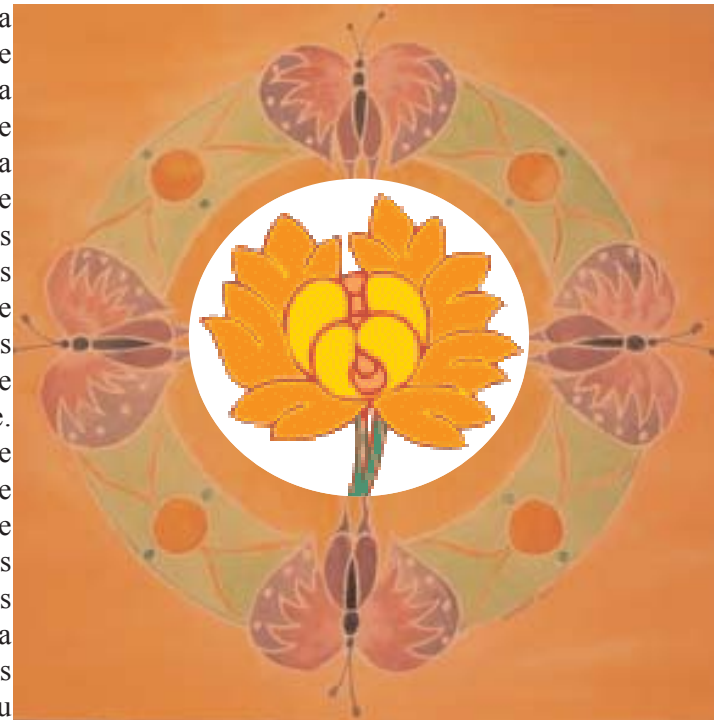
L'orange symbolise le point d'équilibre de l'esprit et de la libido, à mi-chemin entre le rouge et le jaune donc entre la raison et la tempérance. Si l'équilibre tend à se rompre vers le jaune, il y a révélation de l'amour divin.

Dans la symbolique bouddhiste, la couleur orange fait lien vers la créativité et le dynamisme. Les moines bouddhistes se drapent dans des vêtements de couleur orange. C'est à cette conception que se rattachent la robe safranée des moines bouddhistes et la croix orangée des chevaliers du

Saint Esprit. Le voile des fiancés, le flammureum, est “ l'emblème de la perpétuité du mariage “. Les muses étaient vêtues de safran, comme le voile d'Hélène.

L'orange symbolise aussi la fidélité. Mais dans son déséquilibre vers le rouge elle indique infidélité et luxure. Dionisos était vêtu d'orange ; “né du feu (Zeus), il fut élevé par la pluie” (Nymphes Hyades que Zeus remercia en les transformant en étoiles qui amènent la pluie). Son culte débridé correspond à l'ivresse provoquée par le vin ou rouge ou “blanc”- aune, dans le cadre d'une orgie rituelle, mais en vue de la recherche divine “puisque l'âme est incorruptible et immortelle”. L'orange signifie l'union de l'homme à Dieu, “symbole des noces mystiques”,

Dans le drapeau irlandais, la couleur orange symbolise la religion



protestante, par opposition à la religion catholique en vert. Le blanc symbolise la paix entre ces deux religions. Depuis la révolution géorgienne, la couleur orange symbolise la liberté politique. Ce symbole a été aussi utilisé en Ukraine, en Israël et au Liban. Aux Pays-Bas, où la famille régnante est celle de la Maison d'Orange-Nassau (Oranje-Nassau), cette nuance est, par rapprochement avec le nom de la famille, la couleur nationale et son usage y est très fréquent.

Dans la symbolique, en Occident, l'orange est associé à l'énergie. L'origine de cette symbolique réside dans le fait que l'orange est la couleur de l'orange (agrumes énergétiques). Dans l'alimentation, la couleur orange est évidemment associée à l'orange fruit, mais aussi à d'autres fruits dont la couleur, la chair ou le jus sont orange : la mandarine, la clémentine, la mangue, le melon, l'abricot. Les sorbets de couleur orange sont généralement faits avec ces fruits oranges. C'est également la couleur de la carotte, si bien que la couleur orange est souvent utilisée pour promouvoir des produits contenant de la vitamine A (bêta-carotène) et de la vitamine C (dont les fruits oranges sont riches). Même les cachets de vitamine C sont souvent (artificiellement) colorés en orange et aromatisés à l'orange.

Source :

<http://www.creerlecalme.com/leschakras.html>

<http://savannah91.viabloga.com/news/les-chakras>

<http://www.creations-feng-shui.com/lire/therapies-naturelles-11/les-chakras-23.html>

<http://www.sorah-mandalame.com/article-les-chakras-et-les-planetes-109132988.html>

<http://www.eternelpresent.ch>

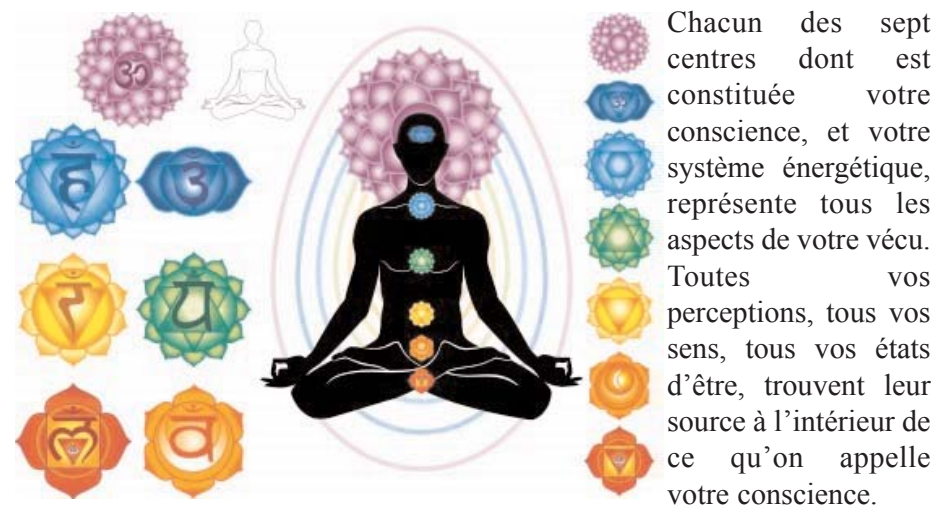
LA COULEUR THÉRAPIE

De tous temps, ce constat thérapeutique de la couleur fut admis : les couleurs induisent un processus d'auto-guérison.. Autant en Égypte, en Perse, en Chine et en l'Inde, les praticiens ont découvert que certaines couleurs, comme les couleurs chaudes, augmentent le flux énergétique et tonifient les tissus, d'autres couleurs, comme les couleurs froides, ralentissent ce flux. Les couleurs neutres ont la particularité de nettoyer et de drainer l'énergie alors que les couleurs mixtes sont régénératrices, nutritives, protectrices et cicatrisantes. C'est l'organisme lui-même qui, réveillé par l'onde colorée, va se donner les moyens de régler le trouble en stimulant l'énergie déficiente ou, à l'inverse, en calmant l'énergie excédentaire.

Les chakras, en sanskrit “ Roue d'Énergie ou Roue Tournante “, sont les

portes d'entrée de l'énergie dans notre corps. Notre corps contient 7 centres majeurs d'énergies. Ces chakras sont localisés sur le Canal de Lumière, situé le long de la colonne vertébrale, qui fait le lien entre la Terre (Mère-Énergie yin) et le Ciel (Père-Énergie yang). Ils fonctionnent comme des pompes ou des valves qui régulent le flux de l'énergie à travers le système énergétique. La quantité d'énergie des chakras est de même niveau que le degré de conscience ou d'évolution de l'être. Plus l'on évolue, plus notre conscience s'élargit et plus nos chakras s'ouvrent et laissant passer l'énergie.

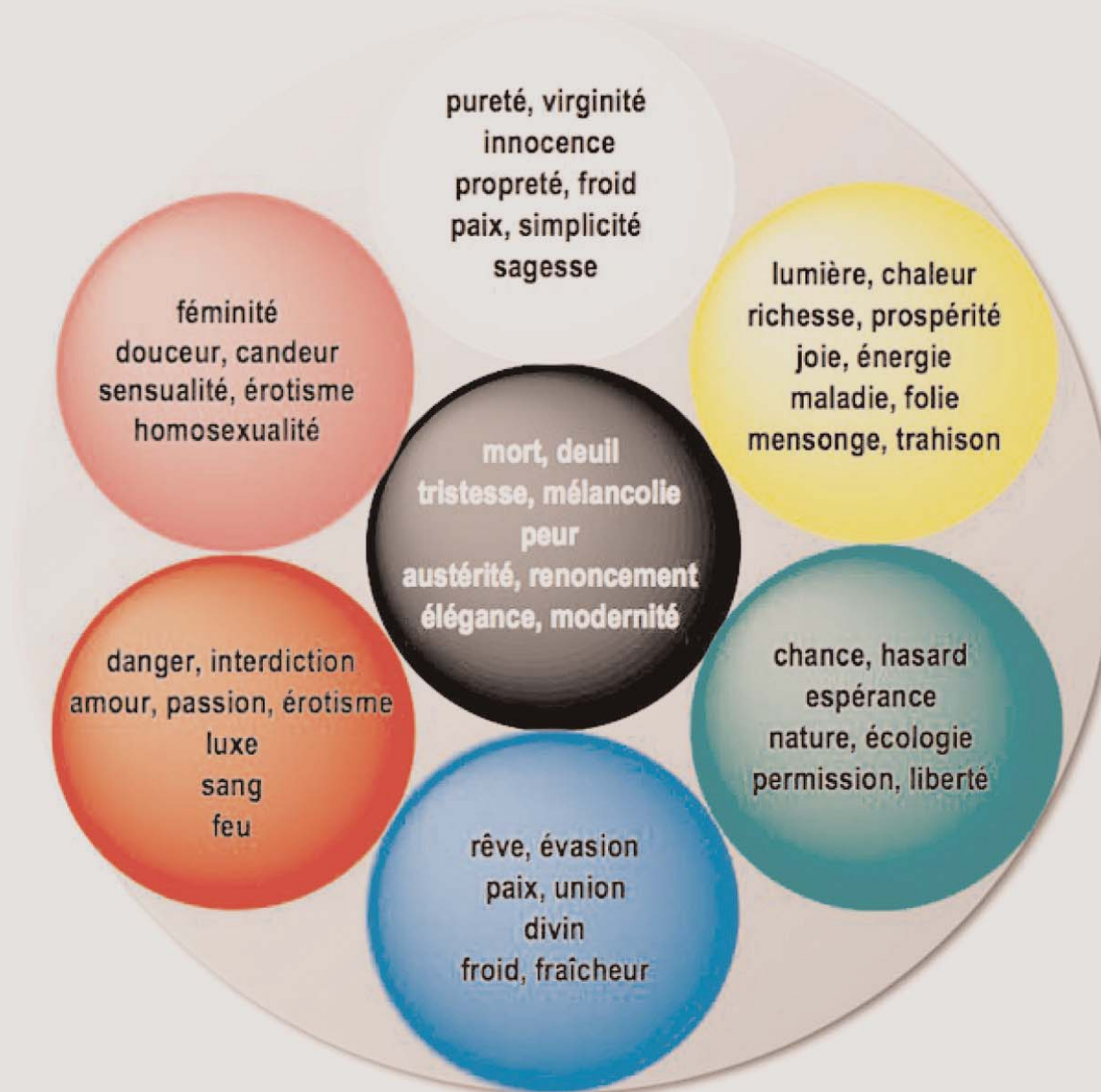
Le débranchement de l'énergie dans ces centres causent les maladies du corps physique, émotif et spirituel. Lorsque l'énergie s'écoule avec fluidité, vous êtes dans la plénitude, lorsque l'énergie est bloquée, vous ressentez des tensions, elles peuvent se manifester sous forme de symptômes.



Chaque roue a une couleur et une note qui s'harmonise avec ce centre. Chaque chakra est relié à une des 7 couleurs de l'arc-en-ciel (Newton) et vibre (Pythagore) à l'une des 7 notes de musique. Ils sont aussi en liaison avec les glandes endocrines. Les chakras sont représentés comme des spirales ou des roues de lumière qui tournent dans le sens des aiguilles d'une montre mais aussi comme des fleurs de lotus que l'on peut imaginer s'ouvrir à l'inspiration et se fermer à l'expiration.

Vers le XIXe siècle, une psychologie moderne des couleurs se dessine. L'argument de Goethe selon lequel l'œil, stimulé par une couleur réclame son complément, fut étendu à tout l'organisme humain dans son ensemble. Les notions de polarité et de complémentarité devinrent des éléments essentiels de nouvelle psychologie des couleurs. Qui dit psychologie dit

La signification des couleurs



La signification des couleurs peut être différente selon les cultures. Ci-dessus, les mots-clés de l'évocation des couleurs dans la société occidentale contemporaine.

thérapie.

La couleur thérapie ou chromo-thérapie désigne un ensemble de techniques thérapeutiques utilisant les propriétés de la lumière colorée afin de provoquer des réactions d'ajustement physiologique favorables au maintien ou au rétablissement de la santé. Ce système basé sur des principes simples de biologie et de physiologie est lié aux lois de la lumière, de l'optique et des phénomènes électromagnétiques. La chromo-thérapie s'appuie sur le fait que les couleurs sont des vibrations de la lumière, des longueurs d'ondes dégageant une forte ou faible énergie. Tout l'art du chromo-thérapeute consiste à identifier l'organe ou la zone à soigner, à sélectionner les couleurs appropriées et estimer le temps d'exposition nécessaire selon le besoin d'énergie nécessaire. Précisons que le nombre de traités souvent contradictoires publiés sur le pouvoir thérapeutique des couleurs doit nous enseigner que la psychologie des couleurs et la chromo-thérapie sont loin d'être des sciences exactes.

Source :

(1) Claude Maisonneuve, la couleur jaune

<http://www.almanart.com/la-couleur-jaune.html>

(2) Nathalie Gaillard, Orange

<http://www.cndp.fr/crdp-dijon/IMG/pdf/orange.pdf>

(3) <http://luxemode.over-blog.com/article-19668548.html>

(4) Gage John, La couleur dans l'art, Édition Thames & Hudson, Paris, 2009, p.78-80

L'étude des couleurs au fil des siècles est corollaire à l'évolution des formes. Chaque époque agence la couleur aux formes selon des acquis visuels bien spécifiques aux connaissances des différentes cultures présentes.

L'ART IDÉOLOGIQUE : L'IMAGOLOGIE

C'est dans les catacombes de Rome qu'est né l'art chrétien d'Occident. C'est là que, pendant trois siècles, les disciples du christianisme primitif ont commencé à dessiner, peindre et sculpter de petites images religieuses dans les galeries souterraines, obscures et étroites qui s'étendaient sur des kilomètres.

Depuis longtemps, voilà quelques cinq mille ans, les cavernes et grottes ont servi de tombes et de lieux réservés aux cérémoniaux des morts. Les premiers chrétiens trouvèrent, dans le réseau des caveaux funéraires, l'endroit idéal pour exprimer «la révolte de l'homme intérieur contre l'homme extérieur»,

ce dernier croulant sous le matérialisme, la surabondance des biens et des plaisirs qu'ils avaient monopolisés pour eux-mêmes. Fuyant les persécutions, le tumulte et la violence de la société romaine, de petites communautés d'hommes et de femmes s'y retirèrent pour instaurer un nouveau mode de vie, voué au salut de leur âme.

Au début, les chrétiens poursuivirent la tradition juive qui interdisait la représentation de tout vivant, homme ou animal. Le chrétien primitif avait une véritable aversion de l'art et des images païennes qui ont si bien servies le culte des idoles. Par la suite, la pénétration de la force culturelle de la Grèce classique, qui n'a jamais hésité à sculpter la figure des déesses et des dieux, a favorisé l'éclosion de l'art chrétien.



Car, l'art chrétien avait néanmoins besoin du langage de la forme, du parler visible comme dirait Dante, le seul capable de rejoindre l'esprit des masses illettrées et combattre le gnosticisme et le manichéisme naissant. Ce n'étaient pas des artistes mais de fervents «soldats du Christ» qui usaient de tous les stratagèmes pour éduquer les Romains et faire pénétrer les préceptes christiques dans l'Empire. Toutes références à la vie temporelle furent éliminées : la ligne d'horizon disparaît, la nature y est maltraitée, tout l'esthétisme corporel de la Grèce classique est réduite au seul portrait austère qui renie l'expression du mouvement allié de la vie; mais surtout, l'image devint symbole abstrait traduisant la vérité du dogme spiritualiste où l'âme chrétienne doit se délivrer des liens terrestres : le corps fait obstacle.

Cet art chrétien primitif est bien un art de graffiti : les premiers «taggeurs» antiques qui traçaient, en quelques traits sur les parois des tombeaux, les signes et formes symboliques associés aux mystères de Jésus : la colombe, le poisson, l'ancre, l'agneau, la vigne. Cette passion des cryptogrammes pour figurer le Christ, sa Passion, l'Eucharistie et la Rédemption confère à l'art chrétien naissant des airs d'ésotérisme païen.

Lorsque l'Empereur Constantin, en 313, signe l'édit reconnaissant la religion chrétienne, l'art chrétien quitte les catacombes et les fidèles se livrent alors à la sculpture et l'architecture, deux arts qu'ils ne pouvaient

presque pas exercer auparavant dans les ténèbres des catacombes. Au sortir de la clandestinité, maintenant proclamé religion officielle de l'empire romain, le christianisme se devait de célébrer sa victoire de manière tangible par l'édification de lieux du culte à l'image de leur nouveau statut impérial; l'art chrétien primitif des graffitis cède le pas à l'art chrétien impérial appelé : l'art triomphal. On investit grandement dans la construction de nouveaux lieux de culte, dans la peinture ornementale et la sculpture de monuments commémoratifs.

Maintenant libres de prier et de proclamer leur foi, les architectes firent sortir de la noirceur souterraine des églises éclatantes sous le soleil où les fidèles pouvaient se rassembler en grand nombre et chanter les louanges de Dieu. C'est un lieu de réunion, de tribunal et de marché ouvert.

Au début du IV siècle, l'Église, devenue institution obnubilée par sa récente richesse, fit édifier les magnifiques basiliques de Saint Pierre et de Saint Paul-hors-les-murs. Ce sont de vastes édifices somptueux qui se composent d'une salle couverte d'une toiture en charpente, portée par des colonnes qui la divisent en plusieurs nefs. La décoration intérieure, le plus souvent dans l'abside, représente, soit en peinture, soit en sculpture, soit en mosaïque, le Christ, les apôtres, des saints et des martyrs.

«Symbole de l'âme chrétienne, qui doit être toute entière tournée vers la vie intérieure, la basilique construite en briques, n'offre à l'extérieur qu'une bâtisse sans ornement. À l'intérieur, au contraire, tout un luxe de décor y est prodigué pour donner aux fidèles l'impression d'un lieu surnaturel». (Germain Bazin, Histoire de l'art, Édition Garamond, Paris, 1953, p.102)

Le chrétien primitif respectait toujours l'interdit biblique de la représentation; Dieu est indescriptible et toute image ne peut être que mensongère. D'ailleurs le vrai Dieu de l'Écriture s'écrit en consonne imprononçable "Yhwh", ce tétragramme ne se regarde pas contrairement à la beauté calligraphique du Allah musulman. Le Dieu de l'Ancien Testament fait l'homme à son image mais lui interdit de les façonner. (Exode, 20, 4). Selon Ellul, «la Bible place la Parole comme seule relation possible avec Dieu.»

La question de savoir si la couleur doit ou non être présente dans le temple chrétien est violemment débattue à l'époque romane lors du conflit qui oppose les clunisiens aux cisterciens. Plusieurs prélats (dont tous les grands abbés de Cluny) et un grand nombre de théologiens pensent que la couleur c'est la lumière, seule partie du monde sensible qui soit à la fois visible et

immatérielle. Or Dieu est lumière. Il est donc licite, et même conseillé, d'étendre dans l'église la place réservée à la couleur, non seulement pour dissiper les ténèbres mais aussi pour faire une plus large place au divin. C'est ce que fait Suger, lorsque à partir de 1129-1130, il entreprend la reconstruction de l'église abbatiale de Saint-Denis.

L'Islam interdit la représentation figurée parce que le monde est le lieu du séjour transitoire de l'homme, lieu éphémère duquel le fidèle doit se détacher. Se méfiant des charmes trompeurs de la représentation, le musulman développa une hostilité envers les images. Comme les premiers chrétiens auparavant, ils entreprirent de détruire les images idolâtres, de gratter les visages des peintures anciennes et défigurer les têtes des sculptures païennes. Non seulement représenter Allah est un acte idolâtre mais l'artiste qui représente un être vivant commet un péché d'orgueil en se prétendant l'égal d'Allah, le grand musawwir (modeleur) l'unique créateur de formes. L'interdiction des images figuratives est aussi une manière pour l'Islam naissant de se distinguer des influences byzantines et chrétiennes. C'est ainsi que 15 siècles avant l'Occident, le monde arabe optera pour la géométrie et l'abstraction des formes et de la couleur.

Ce choix démontre, entre autre, que les connaissances scientifiques du monde arabe dans des domaines comme l'optique des schémas géométriques et le rôle capital des couleurs dans la composition picturale sont sur bien des points beaucoup plus avancés que celles de l'Occident chrétien.

Le développement artistiques des motifs abstraits décorant les façades des bâtiments ou les surfaces carrelées des planchers et des murs, le rythme étudiée des rotations, répétitions des formes agencées aux reflets chromatiques confirment l'existence d'une pensée mystique cherchant à contempler les schémas naturellement harmonieux tels que révélés par l'astronomie d'un univers divinement harmonieux. Inspirés par Pythagore, le monde arabe comprit bien avant l'heure la corrélation mystique entre géométrie et musique. L'harmonie géométrique des astres est «la musique des sphères» enfin contemplée dans l'art pictural. Allah est bel et bien une abstraction qui se contemple.

On voit tranquillement se mettre en place trois différents codes de communication :

- 1) la Parole divine sur laquelle repose le judaïsme,
- 2) l'image peinte ou sculptée du christianisme,
- 3) l'écriture stylisée et les formes géométriques : la calligraphie arabe de l'Islam.

La pensée chrétienne, sous l'égide des Pères de l'Église, réintroduira la notion d'objet sacré si combattue par le judaïsme. La bible hébraïque exorcise toutes les puissances spirituelles et mystérieuses du monde. Par contre, on assiste dans les rituels chrétiens à un paganisme renouvelé de l'objet comme pouvoir. Dans le baptême, c'est l'eau qui purifie, dans l'Eucharistie, c'est l'hostie comme «corps du Christ» qui agit, ce n'est plus la foi. Exactement comme dans le monde païen antérieur, il y a magie quand l'objet sacré devient force de transformation. Ce détournement vers le christianisme «païen» dont l'icône est manifestement la preuve sera perçu par l'islam comme une régression, une impureté, lui laissant alors tout le champ libre pour se présenter comme la dernière révélation de Dieu demandant aux fidèles de retourner à la pureté. En islam, l'idolâtrie est le premier péché (sourate 4.48, 137 ; sourate 47.34). Ce péché est impardonnable et il s'agit du seul péché qui interdit de se nommer musulman. Contrairement à la Parole hébraïque, la pureté réside dans le texte sacré du Coran : «Tout est écrit».

Cette dernière mutation mérite quelques mots. Pour le musulman, l'écriture est un don de Dieu qui l'aurait enseigné à Adam. L'écriture est d'origine céleste antérieure à la création même du monde. Par l'écriture coranique, l'homme entre en contact avec le divin et rend visible la Parole de Allah transmise à Mahomet. L'écriture arabe pré-islamique est dépourvue de qualités artistiques. Les mots sont formés de lignes brutes tracées par des mouvements irréguliers. Il faudra l'application des copistes coraniques pour que se développent un rythme, une élégance stylistique par le mouvement étudié pour qu'enfin la graphie devienne un art de la «belle écriture» digne de la vénération accordée à Allah et à son prophète. Allah n'est pas un nom de dieu inventé par Mahomet, car il existe depuis toujours pour le monde arabe pré-islamique un dieu suprême appelé al-Lâh, l'«Innommable».

Vers le VIII^e siècle, seule l'Espagne musulmane résiste à l'influence chrétienne. L'islam, à l'image de l'oasis au milieu du désert, est vert. Symbole même de la nature par son abondance sous toutes les nuances, l'Islam vénère la couleur verte puisque la terre d'Islam est un jardin. La tradition raconte que, lorsque l'archange Gabriel apparut à Mahomet, le Prophète était vêtu de vert et les ailes de l'ange étaient également vertes. Le vert devint l'emblème de la religion musulmane, les premiers musulmans partirent donc à la conquête des peuples impies en brandissant un étendard vert. Allah accueille au paradis l'âme des guerriers martyrs qui volent vers lui sous la forme d'oiseaux verts. (Anne Varichon. Couleurs, p.164)

L'islam interdit la représentation figurée parce que le monde est le lieu du séjour transitoire de l'homme, lieu éphémère duquel le fidèle doit se détacher. Se méfiant des charmes trompeurs de la représentation, le musulman développa une hostilité envers les images. Comme les premiers chrétiens auparavant, ils entreprirent de détruire les images idolâtres, de gratter les visages des peintures anciennes et défigurer les têtes des sculptures païennes. Non seulement représenter Allah est un acte idolâtre mais l'artiste qui représente un être vivant commet un péché d'orgueil en se prétendant l'égal d'Allah, le grand musawwir (modeleur) l'unique créateur de formes. L'interdiction des images figuratives est aussi une manière pour l'Islam naissant de se distinguer des influences byzantines et chrétiennes. C'est ainsi que 15 siècles avant l'Occident, le monde arabe optera pour la géométrie et l'abstraction des formes et de la couleur. Ce choix démontre, entre autre, que les connaissances scientifiques du monde arabe dans des domaines comme l'optique des schémas géométriques et le rôle capital des couleurs dans la composition picturale sont sur bien des points beaucoup plus avancés que celles de l'Occident chrétien.

Selon plusieurs exégètes musulmans, l'âme humaine parcourt une échelle chromatique du noir, son état le plus dégradé, jusqu'au blanc, la pureté suprême. Le soufi Nam al-Din Kubra (1145-1221) enseignait que «l'univers est fait de sept niveaux, chacun d'eux ayant sa couleur spécifique : Intelligence (blanc), Esprit (jaune), Âme (vert), Nature (rouge), Matière (gris cendré), Image (vert foncé), Corps physique (noir). Au niveau terrestre, les sentiments humains se déclinent comme suit : jaune pour la Foi, bleu foncé pour la Bienfaisance, le vert à la Tranquillité, le bleu clair à la Certitude, le rouge à la Gnose, le noir à l'Amour passionné et à l'Aveuglement. » (Robert Irwin, Le monde islamique, p.196-201)

Source

Claude Maisonneuve, la couleur verte

<http://www.almanart.com/la-couleur-verte.html>

Pour combattre l'influence de l'islam, Charlemagne crée dans les monastères des scriptorium, des ateliers d'écriture où des moines lettrés vont élaborer une calligraphie chrétienne tout aussi éblouissante que celle révélée par les écrits arabes.

Nous devons aux chrétiens byzantins les premières représentations de Jésus en icônes. Cette querelle des images divisera le monde chrétien pendant plusieurs siècles. La question fut tranchée au Concile de Nicée en 787 : «N'est plus idolâtre celui qui vénère les icônes du Christ, de la Vierge, des

Anges et des Saints». Le Concile accepta donc ainsi l'influence visuelle greco-byzantine au détriment de la mission salvatrice et de la primauté de la Parole divine sur l'image telles qu'éditées par Moïse dans le Judaïsme.



Si trop souvent, nous oublions que Jésus était aussi thaumaturge, un guérisseur et que cette qualité lui a valu tellement de reconnaissance qu'il fit accourir les foules à sa rencontre, l'Église, elle, ne l'a pas oublié. Afin de faciliter la dévotion, l'Église commanda aux artistes des représentations de saints guérisseurs devant lesquels le peuple pourrait s'agenouiller et demander faveurs divines. Pour tous les maux et tous les malheurs, l'Église mis un saint ou une sainte à qui l'on pouvait s'adresser, copie conforme du rôle dévolue antérieurement aux idoles païennes. Telle était alors la fonction sociale de l'art.

En décidant de construire le Vatican et la basilique Saint-Pierre, le pape Jules II trahissait son désir de récupérer pour la chrétienté le mythe romain plus prestigieux, celui de Rome ville universelle pour la rebaptisé, ville éternelle. Bien plus, il s'agissait de récupérer tout l'héritage des mythes antiques pour les intégrer dans les nouveaux héros de l'église chrétienne. Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, un prélat de l'Église demande à un artiste (Michel-Ange) de poser un acte de démiurgie soit celui de refaire l'œuvre de la création, de la représenter. Or, cette démarche est fondamentale car elle implique que l'artiste est le dépositaire du vrai pouvoir de Dieu, celui du pouvoir sacré de la création et que le pape n'est que le gardien de l'œuvre sacré de l'artiste. Maintenant dépositaire du pouvoir suprême, l'artiste devient-il jaloux du créateur au point de s'identifier à lui ? Le Dieu peint dans la chapelle Sixtine est-il Michel-Ange lui-même ? S'est-il mis en scène comme son contemporain le peintre Dürer qui s'est représenté lui-même dans la pose du Christ bénissant de la main droite, geste réservé jusqu'alors à Jésus : le Salvator Mundi.



Très tôt, Jules II rappellera Michel-Ange à l'ordre : l'artiste est au service du règne de l'église et l'oeuvre d'art affirme les valeurs du pouvoir, celles qui servent à sa domination. Cette remise à l'ordre de l'artiste se perpétuera tout au long de l'histoire de l'art : à chaque fois que l'artiste tenta de créer l'autonomie de l'art, de créer un pouvoir ou contre-pouvoir aussi puissant que le politique et la religion, il fut immédiatement récupérer ou interdit par

ces derniers.

Cette alliance entre le pape Jules II et Michel-Ange crée ce que Milan Kundera, dans son roman L'Immortalité, appellera «l'imagologie», c'est à dire la création d'un système d'idéaux qui influence nos comportements, nos opinions politiques, notre foi religieuse et nos goûts esthétiques. Dès maintenant, penser à Dieu et il est fort probable que l'image qui vous vient en tête est celle du vieillard à la barbe blanche tel qu'imaginé par Michel-Ange. D'ailleurs cette alliance entre idéologie et imagologie en 1506 pour la reconstruction du Vatican est à l'image des collusions entre les compagnies de publicités actuelles, des cabinets de relations publiques et nos homme d'État. En quelques siècles, tous les personnages bibliques, tous les événements historiques furent représentés par les artistes et marquèrent la disparition du naturalisme identifié au paganisme comme source d'inspiration.

L'imagologie chrétienne ne sert plus uniquement l'évangélisation mais devient un instrument de propagande étatique depuis que l'Église est investie d'un pouvoir politique. Ce dernier point est une véritable trahison du message christique et son refus de tout pouvoir. Le Nouveau Testament nous enseigne en effet que pendant sa retraite au désert, Satan en profita pour offrir à Jésus de régner sur tous les royaumes de la terre ; tentation qu'il s'empessa de rejeter. Non seulement, l'Église, elle, va accepter mais va aller jusqu'à fonder un royaume, le Vatican, et corruption totale de l'image de Jésus comme anti-pouvoir, attester la légitimité du pape comme chef d'État, l'influence de Mahomet sur la chrétienté ne peut pas être plus conséquente. Le pape, chef des chrétiens, imite le prophète arabe comme chef politique du monde musulman.

Qui dit pouvoir politique, dit propagande. Les seize années (1626-1642) où le cardinal Richelieu exerça les fonctions de premier ministre de Louis XIII sont un exemple éloquent d'idéologie/imagologie. L'un des plus grands et plus impitoyables hommes d'État qu'ait connu la France, le cardinal Richelieu, utilisa son immense pouvoir pour assurer au pays la prédominance politique et culturelle d'une toute puissante monarchie de droit divin qui devait durer jusqu'à la Révolution de 1789.

Il orchestra avec brio le parrainage des grands artistes, architectes et intellectuels de son époque afin de promouvoir ses intérêts personnels et ses objectifs politiques. Avec lucidité, il a vu dans l'art un instrument de propagande idéal pour soutenir ses visées politiques. L'art imagologique devient partie prenante de la théologie de la domination.

Les oeuvres commandées par Richelieu témoignent de cette utilisation de l'art par les messages puissants qu'elles communiquent : gloire de l'État, vertu du service loyal envers la Couronne, lutte contre l'hérésie et la discorde. En effet, Richelieu était fort préoccupé à la fois par le respect de l'orthodoxie catholique et par le maintien de l'unité dans un royaume où vivait une minorité protestante très militante. La propagande ne quittera plus le domaine de l'art : propagande des mécènes, des élites marchandes, de la révolution française et propagande prolétarienne de la révolution bolchévique, propagande des démocraties, des dictatures et, finalement, la propagande commerciale. L'Église, véritable caméléon idéologique, sera tout à tour, impériale, monarchique, nationale, républicaine, démocratique, capitaliste, socialiste, communiste et même, comble de l'ironie, capable d'être l'une et l'autre à la fois comme capitaliste et impériale aux États-Unis, nationale et socialiste dans les pays scandinaves et même tentée d'être «subversive» en Amérique latine, en Afrique et en Chine à condition de propager les valeurs occidentales. La foi est maintenant accessoire de propagande et perd, perversion de la Révélation, son pouvoir de transcendance, ce que Napoléon expliquera ironiquement en ces termes : «Les curés tiennent le peuple. Les évêques tiennent les curés. Et moi, je tiens les évêques.» Sans contredit la palme d'or de l'imagologie politique revient au Roi-Soleil. Le Roi-Soleil pose les fondements de l'absolutisme politique. Une couleur associée à une idéologie politique sera par la suite présente à toutes les époques. Pensons aux Chemises noires fascistes de Mussolini, aux Chemises brunes nazies de Hitler, les Phalanges espagnoles du général Franco, les Croix fléchées de Hongrie, les Gardes rouges soviétiques.

LES COULEURS RACIALES

Depuis plusieurs siècles l'homme a tenté d'ordonner la nature et les êtres vivants en établissant des catégories, des groupes, des ordres. Dans un premier temps les seules différences anatomiques suffisaient à comparer deux populations, ce qui faisait classer les chauves-souris dans l'ordre des oiseaux sur le simple fait que les deux étaient dotés d'organes pour voler... ! Appliquée à l'Homo sapiens, cette méthode allait marquer pour longtemps les esprits ! La couleur de la peau, notamment, est toujours un sujet de conversation et parfois de conflits entre différentes populations... L'évolution poursuivant son travail d'adaptation induira des mutations génétiques particulières en fonction, entre autres, de l'environnement, plus spécifiquement, des conditions climatiques. Quelle que soit la couleur de notre peau, nous possédons tous des mélanocytes, produisant de la mélanine (pigment naturel) sous contrôle de nos gènes. Suivant sa concentration, ce pigment fonce plus ou moins notre épiderme. Parallèlement, la quantité et

l'intensité des rayons solaires influent sur notre corps qui, pour se protéger, produit plus ou moins de mélanine : c'est le phénomène de bronzage. Toutes les nuances sont représentées... Les populations exposées de façon continue au soleil développent un "bronzage permanent" ! Si vous partez à pied d'une région sub-tropicale vers le nord, vous rencontrez, au fur et à mesure, des populations de plus en plus claires, sans rupture...

C'est donc graduellement que cette variation se déroule... du brun foncé au blanc-rosé. Il vous est alors impossible de déterminer à partir de quel moment un individu est blanc, noir ou jaune car toutes les nuances sont présentes et s'enchaînent !

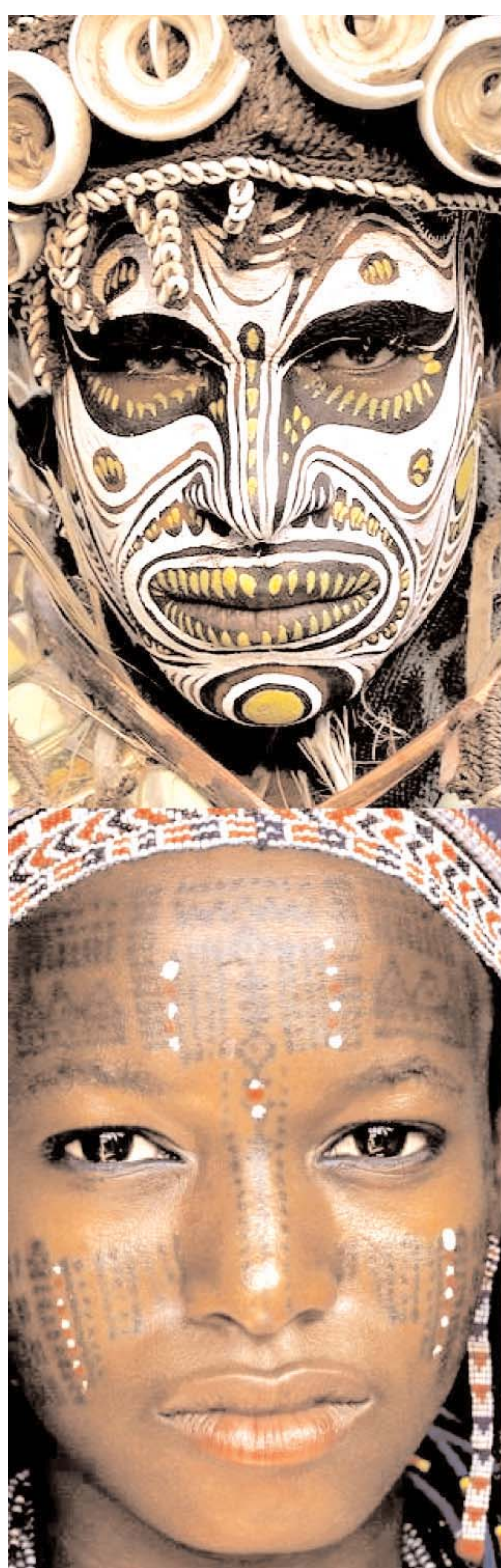
Du brun "chocolat" au blanc "cachet d'aspirine", tous les homo sapiens ont la même origine. Elle remonte à environs 7 millions d'années et se situe probablement en Afrique (Toumaï).

Rappelons-nous, plus la vie évolue, plus le vivant se diversifie. Il en sera de même du territoire. On parlera de territorialité, de territoire culturel lié à un groupe spécifique : Caucasien relié aux conditions particulières du sud-est de la Russie, négroïde au sud du Sahara en Afrique et mongoloïde dans les steppes de l'Asie centrale; les Amérindiens sont apparentés au groupe mongoloïde au début et développeront de plus en plus des caractères spécifiques. Toute une panoplie d'emblèmes totémiques, de dessins et marques corporelles servit à l'identification sociale autant des membres en particulier que du clan.

En général le tatouage, scarifications et autres modifications corporelles



correspondaient à la pensée magico-religieuse animiste accompagnant les rites d'initiation et autres cérémonies commémoratives puis ensuite, déterminaient la condition sociale de l'individu (chef, guerrier, esclave) et finalement, cet esthétisme corporel suggérait une gamme d'émotions allant de la sensualité à l'érotisme. Les marques corporelles sont planétaires et attestées depuis le Néolithique chez les Celtes, Eskimos, Égyptiens, Japonais, Polynésiens, Berbères, Bédouins, Arabes, Africains, Amérindiens; rares sont les peuples qui ne soient pas marqués.



Les marques distinctives de nature biologique additionnées aux particularités culturelles et psychologiques qui en découlent forment les races et les ethnies. Devant cet accroissement démographique exponentiel sont vite apparus la nécessité de contrôler ces êtres humains et régulariser les dynamiques et pratiques de la vie en communauté. Toutes sortes de constructions collectives d'individus, de clans, de métiers, de classes, de races et de nations se sont ainsi constituées augmentant de manière exponentielle le répertoire des signes distinctifs.

À l'impureté de la femme polluée par le sang menstruel succéderont «l'odeur, la couleur, la texture de la peau, la forme du visage, le crêpelage des cheveux» comme autant de souillures, signes tangibles de suspicion dans le but inavoué de domination d'un groupe en discriminant l'autre et qu'il convient de garder dans une position inférieure. (Moscovici, Hommes domestiques et hommes sauvages, 1974)

L'homme apparaît à l'homme comme relevant d'une autre espèce animale, dangereuse que l'on doit chasser du territoire. Métamorphose de l'agressivité naturelle de protection du territoire à des fins alimentaires (inné) en une conception psychique (acquis) plus complexe de protection du territoire culturel, de défense de l'identité raciale entre les membres de la même espèce mais de cultures différentes. Cette émergence de la culture à la conscience humaine marque la fin de l'homme «purement nature» et les débuts de l'homme/culture.

Chassé du paradis, l'homme sera puni de son «péché» par la division de l'unité des hommes en espèces menaçantes au point de commettre l'irréparable : le meurtre de son frère. L'homme moderne vient de naître, il s'appelle Homo sapiens, l'homme "sage" et les Néandertaliens en seront les premières victimes. Cette lutte entre frères de la même espèce, c'est la naissance de la guerre.

Certains philosophes ont avancé l'hypothèse que la guerre comme rituel est la seule et véritable religion de l'homme car créée (un acquis culturel) contrairement à l'agressivité (inné). Si l'agressivité instinctive du chasseur a sauvé la vie humaine archaïque, la guerre, elle, a tout le potentiel nécessaire pour la détruire. De fait, l'homme en est seul responsable et ne saurait trouver dans les lois de la nature sa légitimité. Pour reprendre l'idée de Freud, «l'homme est l'être en lequel la nature entre en conflit avec elle-même» et à nous de rajouter, que la guerre marque l'effondrement de sa liberté dans l'angoisse car devant lui s'ouvre dorénavant l'abîme d'un univers hostile.

Les anciennes tentatives de classifications de l'espèce humaine basées sur des pratiques culturelles ou anatomiques continuent malheureusement d'alimenter aujourd'hui des théories racistes... Dans la Bible les hébreux classaient déjà les animaux selon des critères pratiques : purs et impurs, comestibles ou pas... En 1684 le médecin français François Bernier fut le premier à imaginer qu'il existait quatre races d'hommes avec une méthode très simple et géographique : à chaque continent son type d'homme.

En 1758 Carl Von Linné proposa dans Systema Natura quatre variétés d'Homo sapiens, leur attribuant des caractéristiques peu scientifiques :

- les Americanus : rouge, colérique et droit (peaux rouges = ocre)

- les Europeus : blanc, sanguin et musculaire

- les Asiaticus : jaune pâle, mélancolique et rigide

- les Afer : noir, flegmatique et décontracté

Il distinguait également deux autres variétés fantaisistes : les monstrosus (êtres velus) et ferus (les enfants sauvages).

Carl Von Linné fut malgré tout l'un des premiers à tenter d'établir une recension des espèces. En 1775, le naturaliste Johann Friedrich Blumenbach proposa, en s'appuyant sur Linné, une nouvelle classification des Homo sapiens : De generis humani varietate nativa. En 1795, il adopta définitivement la taxinomie suivante : la variété caucasienne à peau pâle (l'Europe), la variété mongole (Chine et Japon), la variété éthiopienne à peau sombre (Afrique), la variété américaine et la variété malaise (Polynésiens, Aborigènes...).

La grande nouveauté de Blumenbach c'est qu'il établit une hiérarchie entre les variétés. Il place la variété caucasienne à l'origine des autres selon un critère très personnel : c'est le peuple le plus beau ! Les autres variétés sont une dégénérescence par rapport à cette population originelle (il faut prendre en compte qu'il emploie le mot dégénérescence dans le sens "écart par rapport à"). Il indique toutefois que toutes les variétés d'hommes correspondent à une seule et même espèce : il défend le principe d'unité de l'espèce humaine.

Toutes ces tentatives de classification vont marquer les époques et notre façon de voir le monde. Nous en héritons et elles font partie de notre histoire. Certains utilisent encore ces théories (sans parfois les connaître !) à des fins racistes. La science, la génétique nous prouvent que l'Homo sapiens est une race à part entière, sans sous-catégorie... et nous ne pouvons pas faire de classification sur des critères aussi subjectifs que la couleur de la peau, la géographie, la culture ou la beauté d'un individu ! Ainsi l'appellation

Dans la classification générale du vivant on parle d'espèce pour regrouper toutes les populations interfécondes et dont la descendance peut elle-même se reproduire. La notion de race se base elle sur la notion de « gènes communs et exclusifs à un groupe d'individus ». Francois Lebas (Directeur de recherche honoraire de l'INRA) propose la définition suivante : ...”au sein d'une espèce, une race est généralement considérée comme une collection d'individus ayant en commun un certain nombre de caractères morphologiques et physiologiques qu'ils perpétuent lorsqu'ils se reproduisent entre eux...”

Des races humaines ?

Aucune population humaine ne possède exclusivement des gènes propres. Les Homo sapiens forment une seule et même espèce. Les différences anatomiques que l'on perçoit, par exemple entre un individu asiatique et un européen, ne sont que l'expression plus ou moins forte de gènes communs.

Cette mixité génétique dans l'espèce humaine est tellement importante que si vous avez besoin d'un don d'organe (un rein par exemple) vous avez autant de chance de trouver un donneur compatible dans votre voisinage qu'à Dakar au Sénégal. Pour André Langaney (ancien directeur du Laboratoire d'Anthropologie du Musée de l'Homme) : “En fait, il n'y a pas de marqueur génétique de la race. On n'a jamais pu en isoler un qui soit présent, par exemple, chez tous les “Noirs” et absent chez tous les “Blancs”. Dès qu'on commence à définir une race, en cherchant des critères de classification, on n'en finit plus. Certains sont allés jusqu'à 450 ! S'il fallait pousser la classification à son terme, il faudrait définir une race par individu, car nous sommes tous différents”. La désignation des races humaines par des couleurs relève de la discrimination. En effet, le Créateur (qu'on croit en Dieu non) a créé les races humaines de sorte qu'il n'existe en réalité pas de couleur absolue. N'oublions jamais que la diversité génétique des humains a assuré notre survie, si tous les humains étaient de la même couleur et de même souche nous n'existerions pas, notre lignée serait éteinte depuis des millénaires.

Source :

(1) André Silver Konan, Pourquoi autant de couleurs de peau ?
<http://www.hominides.com/html/dossiers/race.php>



Au départ, le disegno veut dire infiniment plus que seulement « le dessin », mais force est de reconnaître que les premières définitions qui en sont données mettent l'accent sur la ligne plutôt que sur la couleur. « Le disegno a deux visages, explique Benvenuto Cellini. Le premier est celui qui se manifeste dans l'imagination, le second résulte du premier et se montre dans des lignes et il a enhardi l'homme jusqu'à entreprendre de rivaliser avec son grand ancêtre Apollon, qui faisait naître des plantes et des herbes, des fleurs et des animaux, tous autant de choses et d'ornements magnifiques de notre terre. » Le disegno, au sens le plus large (celui de disegno primo), regroupe tous les arts apolliniens qui recréent le monde : l'architecture, la peinture, la sculpture, l'orfèvrerie, etc. Au sens le plus strict (celui de disegno secondo), il désigne les arts du dessin. De même Vasari définit le disegno comme la « scienza delle linee » et Zuccari, dans *Idea dei pittori* (1607), distingue le disegno interno et le disegno esterno. Le disegno interno égale le génie artistique à une force divine de création, à une natura naturans. Selon la formule de Panofsky, « Dieu « dessine » pendant qu'il crée ». Mais lorsqu'il définit le « Dessin externe », Zuccari réintroduit le primat de la ligne : « Le Dessin externe n'est rien d'autre que le dessin circonscrit quant à sa forme et dénué de toute substance corporelle : simple trait, circonscription, mesure et figure de n'importe quelle chose imaginée et réelle ; ce dessin ainsi formé et circonscrit par une ligne est l'exemple et la forme de l'image idéale. La ligne est donc le corps propre et la substance visuelle du Dessin extérieur. ». L'invention de la perspective « scientifique » soumet la recreation de l'espace à une « géométrie faite réelle », le réduisant à un faisceau de lignes : « Le point de fuite pouvait être tenu pour l'image à l'infini des lignes de

fuite perpendiculaires au plan du tableau [...] l'éventail des lignes de fuite représentant l'équivalent, sur le plan, de celui, dans l'espace, des rayons compris dans la pyramide visuelle qui a son sommet dans l'œil. » La vérité de la nature serait désormais produite par une mise en ordre géométrique des formes perçues par les sens, selon des lignes droites et courbes. Cette « métamorphose de l'espace perceptif » pousse la « rationalisation de l'impression visuelle » si loin qu'elle opère la « transposition de l'espace psychophysiologique en espace mathématique ». Disegno et rationalité apparaissent désormais comme indissociables, voire synonymes. Les années 1470, souligne André Chastel, sont marquées par l'engouement pour cette « géométrie appliquée » qui combine les effets de damier, le cubique et le sphérique, le carré et le cercle, les lignes de fuite, les volumes et les plans, les axes verticaux et horizontaux, et favorise un « style dur et « minéral » » ; le dessin d'architecture est alors le paradigme de ce triomphe de la ligne. Lorsque s'impose « le retour au paysage et à ses problèmes d'atmosphère, vers la fin du xve siècle », l'intérêt pour la couleur contrebalance l'hégémonie du dessin. Mais la couleur elle-même est maîtrisée selon la rationalité de la perspective.

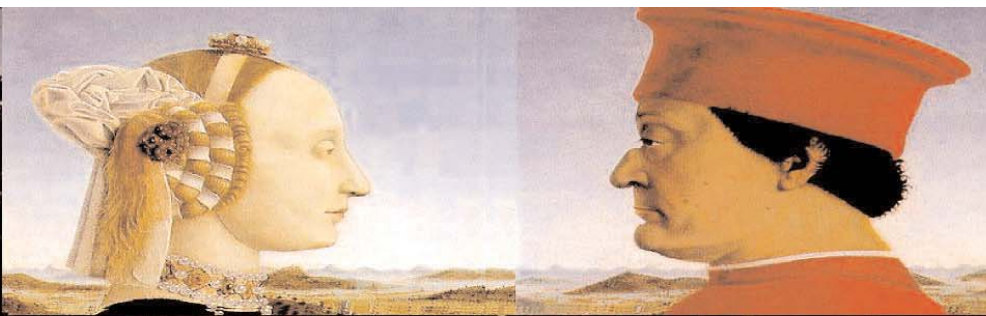
La peinture de la Renaissance est avant tout un ornement mural, un tableau sur un mur. Le tableau décoratif doit correspondre à la logique architecturale du mur sur lequel il y sera accroché. À l'époque le mur était délimité en haut par l'arc de voûte, les côtés par les verticales et le bas par l'horizontale. À la Renaissance, la composition de l'œuvre avec ses lignes de forces confèrent au tableau une dimension architecturale; le dessin prend alors une importance phénoménale, car il permet de donner, notamment grâce à la perspective, des proportions semblant exacte à notre œil. La ligne et le contour délimitent les formes comme éléments essentiels du tableau, la couleur, quoique importante, est jugée secondaire et sert qu'à mettre en évidence le relief de la forme. À l'intérieur du contour, chaque forme garde une couleur unie. Chaque forme devient un univers fermé sur lui-même. Ainsi le tableau considéré dans sa globalité se compose-t-il d'un certain nombre de taches de couleurs, délimitées par une ligne-contour bien précise et nette. La peinture de la Renaissance repose sur le contraste des formes. Comme chez les théoriciens de la Renaissance italienne, le disegno inclut l'idée même de l'œuvre : « La ligne, c'est le dessin, c'est tout. »

Selon l'historien d'art Heinrich Wölfflin, l'histoire de l'art est faite d'alternances entre l'intérêt pour la ligne et pour la couleur. Le quattrocento florentin est ainsi dominé par la ligne car le monde n'est que le reflet de la beauté qui est une idée spirituelle (Platon) alors que Venise et les Flamands de la fin du XVe privilégient la couleur car la beauté est substantielle,

inhérente à la matière. (Aristote) Bien sûr, il ne s'agit pas de classer définitivement les œuvres et les artistes en deux camps, d'un côté celui de la couleur et de l'autre celui du dessin.... Les "coloristes" savaient parfaitement dessiner et les partisans du "dessin" savaient manier les couleurs ! C'est une question de choix : que doit-on privilégier et pour faire apparaître quelle chose ? Mais, à plusieurs reprises dans l'histoire, ces deux camps se sont pourtant opposés, chacun revendiquant des qualités qu'il refusait à l'autre. Cette opposition entre dessinateurs et coloristes nous la retrouvons au cours des débats de l'Académie au XVII^e.

En 1646, les peintres français obtiennent la création la création de l'Académie Royale de Peinture qui leur donne un statut intellectuel comparable aux auteurs littéraires. La promotion de la peinture comme un art libéral entraîne le primat du dessin sur la couleur, de l'idée sur la matière, de l'essence sur la substance. Une controverse philosophique agite l'Académie en 1670 et donne lieu à la célèbre Querelle du colorie. L'académie de peinture, crée peu de temps après celle de littérature, avait pour but de mettre de l'ordre dans les arts, puis rapidement elle imposa une façon de faire très rigide ne supportant aucune interprétation. Une sorte de série de lois très strictes définissaient donc se qui devait être peint ou non et de quelle manière et pas telle autre. Ainsi, le dessin, comme construction, structure et donc comme composition d'ensemble et des parties, est mis à l'honneur dans la peinture que tente d'imposer l'académie. La couleur, jugée responsable de trop d'égarement à cause des sentiments qu'elle peut susciter, des émotions qu'elle provoque, est soumise à un emploi très mesuré. L'ombre et la lumière ne doivent pas se combattre, l'ombre devant rester légère et transparente, la lumière devant rester diffuse et assez douce. De même, le dessin devait rester très mesuré, sans passion apparente, sans débordement, sans vitalité excessive. Il ne fallait pas montrer de tempérament, rester discret et toujours tâcher d'équilibrer ses compositions, par le dessin comme par la couleur.

Le classicisme durcit et simplifie le clivage, désormais affirmé de manière dogmatique, entre couleur et dessin, coloris et ligne. Deux siècles après les formulations de la théorie du disegno et après l'invention de la perspective géométrique, le débat ligne/couleur a pris une tournure nouvelle. Il s'agit à présent de distinguer une bonne mimésis, fondée en raison et destinée à convaincre autant qu'à plaire, d'une mauvaise mimésis, séductrice mais fallacieuse. Le dessin, parce qu'il est un des langages de la rationalité, fait partie du système culturel de la rhétorique générale. Le coloris, lui, ressortit à une rhétorique du corps, il parle aux sens, il engage l'artiste sur la voie de la décadence.



Pourtant, d'autres artistes, à la même époque, désirant montrer ce que la vie a de palpitant, attachent une très grande importance à ce qui la définit en premier : le mouvement et les couleurs. Roger de Piles, second théoricien de l'art français après Félibien, publie en 1673 "Dialogue sur le colorie", où il fait l'éloge du colorie au travers de l'œuvre de Rubens. Il conseille à Richelieu de céder ses Poussin à Louis XIII et de se constituer une collection d'œuvres de Rubens. En 1690, la révolution s'est opérée, le renouvellement des générations sacre Rubens génie de la peinture. La voix est libre pour la Fosse, Boucher, Watteau et, plus tard, Delacroix. Valorisation des couleurs vives, du travail de la couleur, de l'empâtement, de la vue à distance. Donc, avec ce que l'on nomme le baroque, tout se met en mouvement, en vibration colorée, tout se joue en déplacement. L'ombre et la lumière deviennent des moyens de faire vivre un instant, quasi réel, comme si nous assistions à l'action.

La période baroque acquiert la conscience du clair-obscur qui devient l'élément visuel principal de la composition par un jeu d'opposition et d'équilibre entre les masses claires et ombrées. Le jeu d'ombre et de lumière permet l'interpénétration de la couleur, amène la disparition de la ligne-contour et ses limites. Il y a donc échange, communication entre les éléments du tableau, qui renvoie à la naissance de l'imprimerie de Gutenberg. Mais la peinture baroque repose aussi sur le contraste des couleurs claires et sombres, c'est un monde de tensions, de conflits entre des zones vides comme des déserts opposées à d'autres riches et concentrées à l'image des classes sociales, des métropoles impérialistes versus les colonies. Le baroque est la peinture des chocs picturaux reflétant les tensions dramatiques entre conquérants et conquis et même l'affrontement interne d'antagonismes sociaux typique du capitalisme naissant. Cette conception dualiste trouve sa raison d'être non plus dans la réalisation d'un but commun mais dans l'effort d'unir ce qui est déchiré. Cette opposition entre artistes de la ligne ou de la couleur sera même théorisée par un historien de l'art, critique et philosophe nommé Wölflin, dans un célèbre chapitre nommé linéaire et pictural, où il oppose les peintres de la touche, de la matière et du mouvement coloré, à ceux du dessin qui contrôlent et restent fidèles à l'idée.

Estimant que « les grands peintres, comme Raphaël et Michel-Ange, ont insisté sur le trait en finissant » et qu'« ils ont ainsi ranimé le contour », Ingres conseille au peintre de prendre modèle sur le sculpteur : « Nous devons faire de la peinture sculpturale. » Le maître du néoclassicisme français réduit l'importance des coloris à des proportions bien modestes : « La couleur ajoute des ornements à la peinture ; mais elle n'en est que la dame d'atour, puisqu'elle ne fait que rendre plus aimables les véritables

perfections de l'art. [...] Rubens et Van Dyck peuvent plaire aux regards, mais ils les trompent ; ils sont d'une mauvaise école coloriste, de l'école du mensonge. Titien, voilà la couleur vraie, voilà la nature sans exagération, sans éclat forcé ! C'est juste. Point de couleur trop ardente, c'est antihistorique. [...] Un ton historique laisse l'esprit tranquille. »

Ces maximes d'Ingres résument l'idéologie de l'art que l'historiographie allemande appelle « historiciste » et qui domine en particulier le système des Académies des beaux-arts jusqu'au début du XXe siècle. Retour à la ligne avec l'académisme du début du XIX qui privilégie le dessin et la composition. La couleur est utilisée pour remplir l'espace entre les lignes. Elle n'a guère de valeur expressive.

Les Impressionnistes, les Fauvistes et les futuristes font à nouveau éclater la couleur. Cet explosion des couleurs est redevable à la nouvelle science des colorants artificiels. En 1856, un jeune chimiste, William Henry Perkin (1838-1907) essaya de synthétiser la quinine pour combattre le paludisme qui touchait les troupes anglaises stationnées en Inde. Ces essais l'amènèrent à oxyder un dérivé de l'aniline, l'allyltoluidine. Il obtint un précipité rouge-brun qui n'avait rien à voir avec la quinine mais qui éveilla la curiosité du chimiste. Il venait de découvrir un colorant de bonne qualité pour les textiles, qu'il appela pourpre d'aniline, ou mauvéine. Ce fut la gloire et la richesse pour Perkin. Il venait d'inventer le premier colorant synthétique utilisable par l'industrie.

La reine Victoria porta une robe de soie mauve lors de la Royal Exhibition de 1862, et un timbre fut édité (le lilac penny), dans les mêmes tons. Ce fut la consécration pour le chimiste. L'impératrice Eugénie mit cette couleur à la mode car le mauve s'accordait bien à la couleur de ses yeux. Cela devint en France la couleur favorite de cette époque Napoléon III. L'Allemagne prit le relais et développa une très importante industrie de chimie organique et synthétisa différents colorants. La France ne croyait pas dans le développement de cette chimie, ce qui entraîna un retard majeur. Berthelot ne croyait pas aux atomes, ce qui fut catastrophique pour l'industrie française. Les chimistes allemands (société BASF) réussirent ainsi à synthétiser l'alizarine (de la garance) et inondèrent le marché avec ce produit de synthèse. Le gouvernement français soutint les producteurs de garance, mais il dut se rendre compte assez vite de la grande supériorité du produit de synthèse, beaucoup moins cher. En 1878 ils produisaient 500 tonnes de garance, alors que le produit de synthèse correspondait à 30.000 tonnes.

Ce sont toujours les chimistes allemands qui réussirent à synthétiser

l'indigo, ce qui ruina toutes la filière de l'indigo naturel. La société BASF refit avec les anglais ce qui était arrivé aux français avec la garance. L'indigo de synthèse envahit le marché, malgré les efforts du gouvernement anglais pour privilégier l'utilisation de l'indigo naturel. Il est impossible de lutter contre le progrès. En 1897 l'Angleterre commercialisait 10.000 tonnes d'indigo naturel et l'Allemagne 600 tonnes d'indigo de synthèse. En 1911 les chiffres devinrent 870 et 22.000. Le colorant de synthèse avait vaincu. Actuellement la toujours présente société BASF détient 40% de la production mondiale.

En 1864, Eugène Chevreul publia Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, livre dans lequel il répertoria 14400 tonalités chromatiques des colorants naturels ou artificiels (aniline, mauvéine, alizarine, fuchsine, méthylène). Un jeune allemand étudiant en médecine, Paul Ehrlich, trouva un peu par hasard de nouveaux médicaments en étudiant les colorants de bactéries. Il remarqua que certains étaient spécifiques et développa un colorant bactéricide appelé Salvarsan qui fut utilisé pour traiter la syphilis. Il était efficace, mais sa structure moléculaire était très différente de ce que pensait Ehrlich. Peu importe. L'étude des colorants ayant une forte affinité pour les protéines et susceptibles de détruire les germes, aboutit à la découverte des sulfamides, qui furent des médicaments majeurs pour la lutte contre les infections.

Au XIXème siècle les impressionnistes profitent des pigments de synthèse. Les prix diminuent beaucoup puisque le bleu outre-mer coûte dix fois moins cher que le lapis-lazuli. Les impressionnistes apprécient souvent ces pigments nouveaux issus de la chimie moderne, qui donnent des couleurs éclatantes.

«LA MACHINE ENGENDRE LA BEAUTÉ. » (SLOGAN FUTURISTE)

L'art industriel incarné par le mouvement futuriste est une guerre ouverte contre l'immobilisme institutionnel de la société bourgeoise. Cette ode à la machine fut reprise par tous ceux qui imaginaient une mystique de l'homme nouveau transfiguré par un «art total» de la civilisation à venir chantant la gloire du machinisme et de l'objet industriel comme fondement de la nouvelle cité universelle. La même année 1909, Marinetti publie Malarka le futuriste où l'artiste livre enfin sa vision prophétique d'un surhomme mécanique et ailé. Cet homme-dieu icarien est au cœur de la cosmogonie futuriste où le corps est fantasmé comme «corps glorieux» de la mystique machiniste et mu par sa volonté d'exalter le progrès industriel. C'est en 1910, dans la revue La Demolizione qu'il livre son sermon sur la nouvelle

religion de la violence, seule capable d'éviter à l'Italie de sombrer dans «l'égoïsme paresseux (du prolétariat), l'arrivisme économique (du libéralisme), dans la ladrerie de l'esprit (anarchisme) et de la volonté. (démocratie) . » (les mots en parenthèse sont de nous)

Prônant une révolte violente, artistique et politique contre la bourgeoisie triomphante du début du XXe siècle, les artistes futuristes se découvrent une fonction sociale révolutionnaire et tissent la trame esthétique d'une collaboration inédite entre l'art et la politique. Le perfectionnement de la machine devint un devoir : le devoir d'inventer.

C'est en 1909, en France, en première page du journal Le Figaro qu'est publié le Manifeste du Futurisme. Son auteur, Filippo Tomasso Marinetti, y fait onze propositions qui expriment bien plus un état d'esprit qu'une base de règles inébranlables. Parmi celles ci on retrouve l'amour de la machine, la révolte, l'admiration et bien sur ce qui va caractériser le futurisme plus que tout autre chose : le mouvement, la vitesse, et des conceptions de formes très avancées de civilisation, faisant appel aux guerres, aux révolutions, et à l'énergie des masses. Énergie, dynamisme, vitesse, puissance, vitalité, autant d'attributs exprimant une nouvelle échelle de valeurs culturelles axée sur la jeunesse.

«En renonçant à une grande partie de son humanité, l'homme pouvait arriver à la divinité. Il émergeait de ce second chaos et créait la machine à son image : image du pouvoir, mais arraché de sa chair et isolé de son humanité. » (Mumford, Technique et civilisation, 1950, p. 55)

Voici donc une partie du Manifeste du futurisme tel que composé par Marinetti et publié le 20 février 1909 dans le Figaro :

- 1- Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
- 2- Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
- 3- La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.
- 4- Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui à l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la " victoire de Samothrace ".

5- Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6- Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7- Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef d'œuvres sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.



8- Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles! ... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible? Le temps et l'espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

9- Nous voulons glorifier la guerre - seule hygiène du monde -, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent et... le mépris de la femme...

10- Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

11- Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte : les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste. (...) Debout sur la cime du monde nous lançons encore une fois le défi aux étoiles. »

Source :

http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loupe_symbolique.html

<http://www.snof.org/encyclopedia/la-couleur-au-fil-des-siecles>



Déjà les impressionnistes comme Claude Monet s'étaient engagés à «peindre la lumière». Pour ce faire, ils développèrent la technique du mélange des couleurs pures appliquées directement sur la toile sous formes de petites taches fractionnées si bien que c'est sur la rétine de l'œil que se produit la composition lumineuse. Avec les peintres impressionnistes, la valorisation des couleurs «arc-en-ciel» les toiles en réaction à la noirceur des suies des industries carbonifères. Le grand mérite des peintres impressionnistes est d'avoir compris le savoir scientifique des couleurs mis en lumière par Newton et surtout de l'avoir appliqué au monde pictural en liant volume graphique et couleurs. L'accent que les impressionnistes mettaient sur la question de la couleur les ont amenés à élaborer la thèse d'après laquelle chaque objet subit l'influence des couleurs des objets environnants, que chaque forme a une couleur et que les couleurs de différentes formes s'influencent mutuellement. Ainsi notre perception visuelle du monde repose sur le jeu des couleurs. Tranquillement, les acquis visuels issus des lois de l'optique convergent vers la conception d'un champ vibratoire des couleurs interagissant les unes sur les autres.

Le pôle opposé à Ingres, dans la fabula de lineis et coloribus selon la version française, est Delacroix, présenté par Baudelaire comme le magicien des couleurs. On ne saurait cependant oublier que Delacroix se contenta de rééquilibrer le couple ligne/couleur que l'école d'Ingres avait transformé en

hiérarchie.

L'essentiel est donc, pour Delacroix, de concilier le plus intimement possible les lignes et les couleurs. Si Delacroix écrit, comme le dira plus tard Cézanne, que « la ligne droite n'est nulle part dans la nature », c'est l'idéal même ; tout y est idéalisé par l'homme. La ligne droite elle-même est de son invention, car elle n'est nulle part dans la nature. Retenons toutefois qu'il n'est plus question de l'antique opposition dessin/couleurs. La notion de « ligne » chez Delacroix se rattache plutôt à celle de composition, de structure et d'architecture, de « dessein » de l'artiste.

Source :

Jacques Le Rider, « Ligne et couleur : histoire d'un différend », Revue germanique internationale [En ligne], 10 | 1998, mis en ligne le 26 septembre 2011, URL : <http://rgi.revues.org/694>

LE PLAN-COULEUR



Paul Signac tirera de Delacroix la leçon selon laquelle il convient de rechercher l'harmonie des lignes et de la couleur : « Sa composition linéaire une fois déterminée, le néo-impressionniste songera à la compléter par une combinaison de directions et de couleurs appropriées au sujet [...] ».

Le travail de l'artiste trouva écho au sein de la communauté scientifique. Seurat et Signac conformément à l'analyse scientifique du spectre lumineux se mirent à décomposer les éléments chromatiques en particules minuscules. Cette recherche picturale conduit au pointillisme de Seurat, au divisionnisme de Signac pendant que les tableaux des fauves

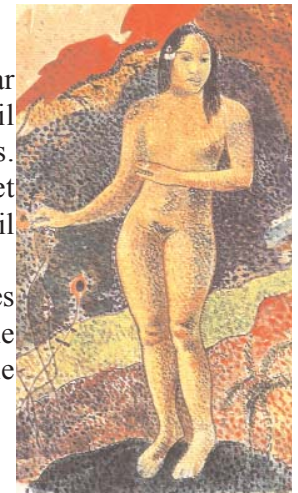


exploient en une orgie chromatique.

La peinture fauve s'attache particulièrement au travail de la couleur. Les œuvres sont facilement reconnaissables par l'emploi sur de larges surfaces de couleurs aux teintes éclatantes. Les images figuratives tendent, par la simplification des formes, à une certaine ébauche d'abstraction. Le fauvisme apparaît en France à la même période que l'expressionnisme en Allemagne. Mais si l'expressionnisme allemand se caractérise par une atmosphère tourmentée, parfois violente, la forme d'expressivité du

fauvisme est tout autre. La dynamique de ce groupe est beaucoup plus positive et pleine de vitalité. Ce mouvement s'inscrit dans la continuité des recherches entamées par Cézanne à l'époque des impressionnistes. Si la préoccupation du moment était le questionnement autour du regard et une approche quasi scientifique de l'étude de la couleur et des différents effets d'optiques, Cézanne, lui, se situait un peu en retrait. Sa recherche était muée par les mêmes préoccupations, mais la forme de son expression était bien différente et le caractère très personnel de son œuvre reflète bien son tempérament solitaire face à son propre cheminement artistique. Très vite, dans ses toiles, on peut observer une simplification des formes et un travail de la couleur par larges aplats de peinture. Sa volonté de trouver le moyen d'exalter pleinement la couleur le pousse à épurer toujours davantage ses images.

Cette notion est poussée encore un peu plus loin par Gauguin. Au cours de son voyage à Tahiti, il découvre la splendeur des couleurs du pays. Cherchant lui aussi à exprimer l'éclatement et l'intensité de ces teintes et lumières magiques qu'il observe, il aboutit à une simplification du dessin. Vers la fin de sa vie, Gauguin aboutit à des peintures où la couleur prend indéniablement le pas sur le dessin et s'exprime avec une intensité et une virulence encore jamais observées.



Les peintres fauves vont poursuivre cette voie ouverte et aller encore plus loin dans cette démarche. Le dessin tend alors à disparaître et laisse place à des taches colorées, surfaces posées en touches épaisses et larges de couleurs pures. Dès lors la forme se dessine directement par l'étendue colorée. C'est une expression sensuelle et spontanée.



Le terme « fauve » peut exprimer l'aspect nature, vif, spontané, presque sauvage de l'emploi de la couleur. Cela peut aussi évoquer un certain primitivisme, comme le proclamait Gauguin qui cherchait volontairement à se rapprocher de cet aspect primitif de la peinture en s'imprégnant du monde Tahitien. En effet, c'était pour lui un moyen de porter un nouveau regard (quasi vierge) sur la peinture, en dehors des références codées de la peinture académique du monde occidental de son époque.

Les œuvres du fauvisme vont ouvrir les portes à une abstraction de plus en plus marquée de l'image, jusqu'à aboutir plus tard à l'art abstrait. De nombreux artistes vont poursuivre les questionnements ouverts au sujet de la couleur et aller jusqu'à la création de peintures en monochromes, comme Malevitch ou Klein. D'autres vont travailler sur l'essence même de la couleur, chacun à leur manière, dans des voies très variées, de façon sensible comme dans le travail de Rothko par exemple, ou de manière plus scientifique, comme les artistes de l'Op'Art

Au-même moment, les physiciens Einstein et Planck découvrent que la lumière est à la fois corpusculaire (photon) et ondulatoire. Il faudrait donc

remplacer le terme «pointillisme» appliqué à la peinture de Seurat et «divisionnisme» pour Signac par «photonique» ce dont elle est vraiment prémonitoire. De leur travail respectif naîtra une «grammaire de l'harmonie des couleurs» alliée à l'optique dont la technique du «pointillisme photonique» qui marqua une étape importante de la collaboration entre l'art et la science. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, un style pictural devança de quelques années une des plus grandes découvertes de la physique moderne. En effet, ces tableaux furent «construits» intuitivement (pointillisme de Seurat vers 1886, divisionnisme de Signac vers 1900) en accord avec les futures lois (1905) de la physique moderne. Les personnages et la nature en général des toiles «photoniques» ouvrirent les portes vers un type de perception inédit : la perception moléculaire en biologie génique et la perception de l'atome (atomisation) en physique pure. La rationalité pure déboucha sur une poétique tout aussi inédite et si espérée depuis des siècles car intuitivement révélée par Pythagore : l'harmonie universelle entre le micro et le macro, l'infiniment petit et l'infiniment grand.

L'art moderne, depuis la fin du XIXe siècle, semble avoir irrévérablement tranché le débat entre ligne et coloris, en faveur de la couleur. Le tableau n'est plus référentiel, mais constitue un système dont la cohérence est immanente. Le peintre reconstruit, selon les propres mots de Cézanne, « une harmonie parallèle à la nature ». Le mouvement nabi s'attacha à retrouver le caractère sacré de l'art et se caractérisa par l'utilisation de grands aplats de couleurs ayant comme thématique principale l'étude la lumière. Le nabi est un mouvement à la fois artistique, intellectuel et spirituel ; la peinture doit remplir une fonction sacerdotale et métaphysique : l'art n'a de sens que s'il aspire à la Rédemption, que s'il repose sur une volonté d'améliorer le monde. Comme son nom l'indique, «nabi», mot hébreu signifiant «prophète» confie à l'artiste le titre de voyant romantique qui croit à la puissance réconciliatrice des peuples. Il fallait que l'artiste rejette toute forme de préparation comme le choix du sujet ou les esquisses pour se concentrer uniquement sur les émotions du moment et les pulsions inconscientes.

Au même moment, (1886) un certain Georges Eastman inventa un procédé chimique qui permettait de cristalliser en pigments lumineux la lumière absorbée sur un film en rouleau, technique nouvellement brevetée mise en boîtier et commercialisée sous le nom «Kodak No 1. » Cette découverte ouvrit la porte au «pointillisme photonique» de masse que furent la photographie, le cinéma et la télévision. Cette démocratisation des arts de l'image ébranla principalement l'art pictural mais participa également à son renouvellement pour ne pas dire sa renaissance comme un sphinx renaît de

ses cendres.

Face à cette nouvelle technique de reproduction de la réalité qu'est la photographie, le peintre Robert Delaunay s'engagea vers la composition de «la couleur pour elle-même». Inspiré par les théories chromatiques de Chevreul, (En 1839, le chimiste français Eugène Chevreul propose une explication du contraste visuel : «Dans le cas où l'œil voit en même temps deux couleurs contiguës, il les voit les plus dissemblables possibles, quant à leur composition optique [chromaticité] et quant à la hauteur de leur ton [clarté]».) Delaunay se détacha donc de la représentation de l'objet pour s'orienter vers l'étude de la lumière décomposée en couleurs par le prisme lumineux. Cette étude chromatique le conduira vers la découverte de la dynamisation du tableau par l'abstraction totale. L'art est plus que l'imitation servile de la nature. D'ailleurs ce que nous apprend au même moment la théorie quantique sur la lumière est que la réalité observable est un jeu de conscience à conscience, que matière, conscience et esprit forment une seule et même Totalité. C'est pourquoi les premiers artistes abstraits chercheront à transcrire les significations spirituelles de la lumière dans la vie courante comme états d'harmonie dans le monde. Avec sa série de Rythmes colorés, Delaunay construisit, le premier, une poétique «quantique» de la couleur conçue comme champs de forces en action révélés plastiquement par des «contrastes simultanés». Pour Delaunay toujours, le tableau doit constituer un fait plastique «en vivifiant la surface de la toile de phrases colorées génératrices d'un espace-phénomène» pour «amener à l'intuition certaines propriétés du cosmos naturel ou spirituel.» Finalement l'étude de Delaunay sur la lumière décomposée en couleurs par le prisme lumineux le conduira vers la découverte de la dynamisation du tableau par l'abstraction totale. Avec Delaunay, le concept de champ de contrastes vient appuyer les nouvelles théories scientifiques dont celle de la continuité indissoluble d'un monde constitué de champs vibratoires d'ondes et de particules en expansion. Comme on le voit l'art abstrait est né de la synthèse de tous les acquis visuels exprimé par les mouvements artistiques précédents, sorte de cristallisation des acquis visuels issue de l'intuition artistique en accord avec les lois de l'optique et de la physique de l'époque.

Pendant ce temps, le cubisme oscille entre la composition et la décomposition, autrement dit la déconstruction des plans d'un objet forme la trame à une composition mi-figurative, mi-abstraire : la géométrie abstraite renferme une forme visible. Avec Picasso, (1881-1973) le tracé est nettement privilégié, mais la modernité est en marche : le tracé du dessin est effectué directement avec la couleur du pinceau, façon sans doute de dépasser cette vieille opposition....

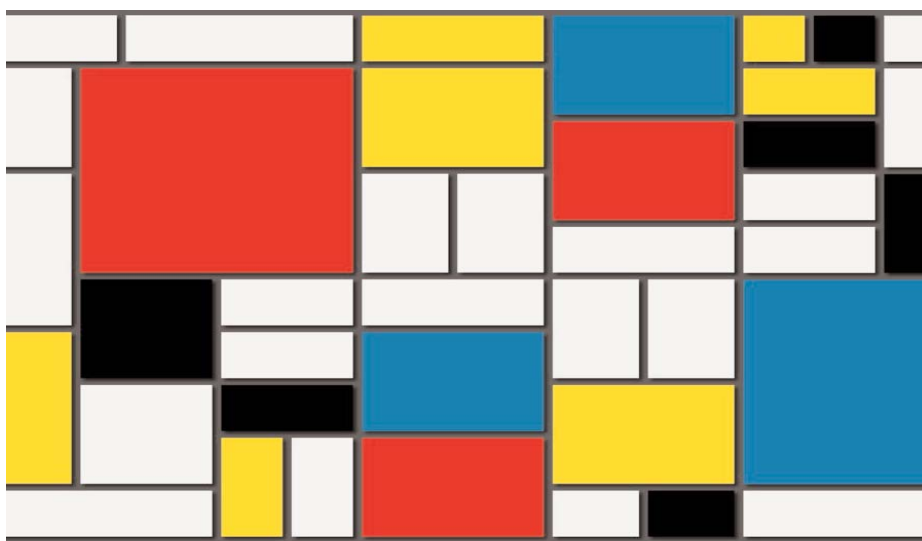


Le cubisme appliqua lui aussi une règle fondamentale des découvertes de l'optique à savoir que la trace d'un objet perçue reste imprégnée un certain laps de temps sur la rétine tout en se liant à la forme suivante pour former une action continue. Au champ vibratoire impressionniste des couleurs vient se juxtaposer le champ vibratoire cubiste des formes. À ce dynamisme interne, les futuristes grefferont le dynamisme externe de l'objet en mouvement et la superposition successives des diverses phases du mouvement. Dynamisme interne accouplé au dynamisme externe donne l'invention du cinéma.

Pendant que Planck et Einstein établissent sous forme d'équations les fondements de la théorie quantique et de la relativité, Kandinsky et Mondrian avancent eux aussi les fondements d'une nouvelle manière de voir : la spatialité ou composition de l'espace; la situation d'une forme s'opère dans l'espace, l'origine de la forme c'est l'espace. Inspirée par l'observation et l'expérimentation scientifique, la logique du développement artistique passe dorénavant par la formulation d'hypothèses picturales au même titre que les équations mathématiques. L'art abstrait devint un laboratoire de recherche formelle. L'évolution de l'acquis visuel est concomitante à l'évolution de la nature et de l'univers et en fonction de notre compréhension. Face à de telle constatation, il ne s'agit plus de peindre un tableau en particulier mais de réaliser une conception artistique condensée répondant aux grandes interrogations de l'homme envers l'univers.

Le mode de vision spatio-temporelle engendre un tableau dans lequel formes et couleurs deviennent un assemblage d'éléments unis dans un tout. Nous ne percevons plus le monde comme un assemblage d'objets isolés, nous le voyons comme continuité et interdépendance des liens entre la forme et la couleur réfléchie des objets.

Inspiré par la «révolution mentale» de la science, Piet Mondrian se fait apôtre d'une mystique de la couleur (néoplasticisme) qui nous convie à se «libérer de l'individualisme» pour atteindre «l'émotion sereine de l'Universel.» Le néoplasticisme est une peinture de rapports, fondée sur le paradoxe de l'«extrême un» et de l'«extrême autre», qui commande, selon Mondrian, l'organisation de la nature et de l'Univers en son entier, et qui se traduit en peinture par le seul contraste des couleurs fondamentales agencées à des lignes horizontales et verticales : au fil de ses compositions, les arbres, les fleurs, les montagnes, les objets deviennent des rectangles, des carrés



horizontaux et verticaux qu'il répartit sur la toile selon des proportions régies par le nombre d'or connu depuis la Grèce antique.

La nature avec ses lignes courbes ou brisées doit se plier à un art de formes pures, conception du monde qui appelle un ordre nouveau régi par l'homme. La beauté universelle est une harmonie plastique et intelligible. S'inspirant de la recherche axiomatique en mathématique du théosophe Schoenmakers publiée sous le titre Principes de mathématiques plastiques, sa première composition néo-plastique représente des lignes noires perpendiculaires, enserrant dans une grille irrégulière des plans de couleurs primaires (jaune, rouge, bleu) et de non-couleur (blanc, noir, gris). Toute l'évolution de Mondrian comme peintre a eu pour fin l'interprétation visuelle des lois universelles cachées sous les phénomènes; en somme, «la représentation des choses doit faire place à la représentation exclusive des rapports», une représentation plastique des champs de forces cosmiques que la théorie des champs quantiques démontra par la suite. Dans cette perspective, les particules élémentaires n'existent pas en elles-mêmes mais uniquement à travers les interactions qu'elles engendrent. Cet ensemble d'effets s'apparente à un champ vibratoire : tout ce que nous observons fait parti d'un ensemble de champs : champ électromagnétique, champ de gravitation, champ protonique, champ électronique. Pour Mondrian, dans ce champ de forces cosmiques, le peintre est un médiateur qui transforme les éléments opposés en compositions harmonieuses et tel un dieu, par la création, le peintre insuffle la vie sur la toile. Ainsi chaque œuvre, amalgame d'âme et de matière, révèle la beauté cosmique de manière différente ce qui fait naître chez le spectateur un sentiment d'apaisement et de félicité.

Ne retrouvons-nous pas aussi dans l'œuvre du peintre hollandais une théorie

du chaos pictural où les tensions et les enchaînements des lignes perpendiculaires et verticales, des carrés, des cercles, des triangles attirant ou repoussant les couleurs primordiales, forment un immense dispositif conflictuel d'où surgit le dynamisme constructif d'un ordre plastiquement bien structuré. Ce que au début le regard perçoit comme incohérence des plans, illogisme structurel, déséquilibre des plages de couleurs, rythme décentré des formes comme autant de fautes de composition, finalement révèlent subtilement des rapports inédits qui transforment le désordre apparent en équilibre. Le néoplasticisme de Mondrian est une composition dialectique qui ne concerne pas seulement les arts mais toutes les activités de l'homme. Piet Mondrian parla à cette époque de repos universel, de balance absolue, il rêva d'une société parfaitement équilibrée et mit de l'avant les règles de l'harmonie régissant le monde afin d'échapper au désordre tragique de la vie. La variété des formes des lignes et des couleurs représentent autant d'antagonismes présents dans la nature mais unifiés par une force cosmique que le langage commun appelle «beauté et harmonie».

Wölfflin ramène le développement de l'art à cinq couples de catégories. Il insiste sur : « Le passage du « linéaire » au « pictural » ; c'est-à-dire de la considération de la ligne en tant que conductrice du regard, à la dévalorisation croissante de cette ligne. D'une façon plus générale, on a affaire d'une part à une manière de saisir les corps en leurs caractères palpables – contours et surfaces ; de l'autre, à un mode d'appréhension qui repose sur la seule apparence visuelle et peut renoncer pour cela au dessin « plastique ». » La composition, la lumière, la couleur n'ont plus désormais pour fonction première de mettre en évidence la forme ; elles mènent leur vie propre ». Le passage du classicisme au « baroque » et à la modernité aura permis à la lumière et à la couleur d'acquérir une vie indépendante des objets. Chez Rembrandt, la couleur jaillit de-ci de-là d'une mystérieuse profondeur. » « la couleur du tableau mène son propre jeu ».

La nouvelle science quantique nous révèle que c'est l'acte même d'observation et la prise de conscience qu'il entraîne qui concrétise la réalité, la matière observée. La réalité objective n'existe pas ; toute décision d'observer implique une décision subjective du spectateur envers une partie seulement de la réalité, notre regard est discriminatoire en ce sens que l'on voit bien ce que l'on veut bien voir.

Le pas suivant, consistant à repenser de fond en comble le statut de la couleur et de la ligne dans la peinture abstraite, à rendre autonomes la couleur et la ligne, sera franchi par Kandinsky. Les historiens de la peinture du XXe siècle insistent le plus souvent sur l'esthétique de l'abstraction

colorée qui caractérise la première phase de l'évolution de Kandinsky. L'ancien différend entre couleur et ligne, coloris et dessin, est aboli, maintenant que la mimésis est abandonnée. « Il y a en effet chez Kandinsky le postulat harmonique d'une correspondance entre l'ordre des couleurs et celui des formes (lignes, angles et formes primaires simples : cercle, carré, triangle). Le triangle et le cercle ne sont pas de la géométrie, mais davantage : des moyens picturaux. Il advient aussi que parfois le silence parle plus haut que le bruit, que le mutisme acquiert une nette éloquence.

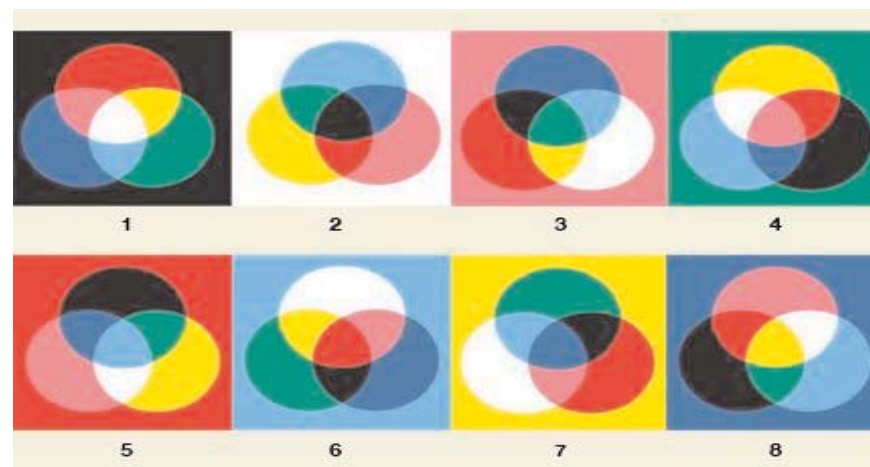
Investie de pouvoirs nouveaux, la couleur en art connaîtra le même sort que les équations en mathématiques à une seule différence près ; les équations abstraites s'adressent à l'intelligible tandis que l'abstraction picturale renoue le dialogue déjà entrepris par Aristote et exprimée par Goethe dans son Traité des couleurs, dialogue, dis-je, entre la couleur et l'âme.



Avec son ouvrage *Du spirituel dans l'art* et dans la peinture en particulier, Wassily Kandinsky délaisse la recherche scientifique de la couleur et la géométrisation des formes (cercle bleu, carré rouge, triangle jaune) et adopte une position plus mystique en accord avec le courant de la «naturphilosophie» qu'il nomme «principe de la nécessité intérieure». Paradoxalement, les artistes en ce début du XXe siècle s'inspirèrent et à la fois contestèrent ouvertement le positivisme scientifique ce qui provoqua un glissement vers l'empirisme la plupart du temps influencé par les courants ésotériques, mystiques, théosophiques et anthroposophiques en vogue. Dès lors, il s'agissait de réfléchir sur le réseau d'interdépendance qui se dégage de leur enseignement.

À la différence des siècles précédents, les artistes d'avant garde du «siècle de la couleur» tout en s'intéressant aux découvertes scientifiques concernant la chimie des couleurs cherchèrent à les réconcilier avec l'approche plutôt lyrique, poétique, de la couleur comme «sensation et substance», union du matérialisme froid au monde chaleureux des émotions, la parfaite abstraction étant une extase à la fois mathématique et poétique. Pour Kandinsky il s'agissait rien de moins que de découvrir les correspondances entre peinture et musique, la couleur et les sons. En effet, il défendait l'idée que la couleur et les formes jaillissent de la même source que la musique et les notes d'une part et d'autre part, croyait que toutes constructions picturales sont à la fois mathématiques et poétiques. La peinture correspond à une musique de couleurs dont les formes peuvent être lues comme les notes sur une portée ou les nombres et signes d'une équation. Le tableau devient l'équivalent de la «musique des sphères» si chère à Pythagore, celle qui oppose justement l'ordre mathématique constructif au chaos.

La couleur a de moins en moins rapport avec la réalité physique. De Platon, il retient une vision plus spirituelle, qui par exemple, déclara dans le *Timée* : l'âme du monde est construite suivant les mêmes règles d'harmonie que l'âme humaine, c'est pourquoi Kandinsky parlera souvent de l'art abstrait comme «vibration de l'âme».



Plus que Platon, c'est Goethe qui influença grandement le peintre russe avec sa théorie sur le pouvoir des couleurs et sur la mystique de l'œil humain : la rondeur de l'iris comme soleil récepteur de la lumière et des couleurs émises par le soleil naturel, l'émetteur, établissant ainsi la correspondance étroite entre l'homme et l'Univers que Kandinsky décrira en ces termes :

«Toute œuvre naît techniquement – de même que le cosmos est né – par des catastrophes, des clameurs chaotiques des instruments, qui finissent par former une symphonie que l’on appelle la musique des sphères. La création de l’œuvre est création du monde. C’est à l’artiste qu’il revient de remplacer la nature, de la devancer, et de disposer les accords, les assonances, les rapports des formes, les sons, les lignes et les couleurs, et cela en fonction de ce qu’il sait de la Nécessité intérieure, pour créer de nouveaux univers esthétiques». (Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l’art*, et dans la peinture en particulier, Folio Essais, Denoël, 1989)

Kandinsky chercha à nous montrer dans ses oeuvres que le rapport entre formes et couleurs est un système cohérent issue de l’esprit qui vise à réunir des antagonistes auparavant en lutte : l’abstraction et la vie car «peindre est la rencontre tempétueuse de divers mondes destinés à créer un nouveau monde à partir de leur lutte l’un avec l’autre». Des oppositions, des contradictions - voilà notre harmonie, conclut-il. On croirait lire une déclaration de Paul Dirac sur la relation matière/antimatière. En effet pour Kandinsky, la nouvelle physique de Einstein et de Planck ainsi que les recherches psychiques amorcées par Freud constituent la trame d’une tournant spirituel majeur de l’humanité car ces travaux ruinent les prétentions du matérialisme scientiste avec ses propres outils. La nouvelle science expérimentale, l’art abstrait et la psychanalyse expérimentale forment la trinité contemporaine d’un spiritualisme nouveau qui se révèle sous nos yeux.

Pour Mondrian et Kandinsky, l’art est une métaphysique qui incite le spectateur à vivre une expérience spirituelle. Puis vint Malevitch qui poussa l’abstraction vers son dernier retranchement métaphysique, son but ultime en lui faisant franchir le «saut quantique».

**“Le blanc sonne comme un silence,
un rien avant tout commencement”**
(Kandinsky)

Au début du XXe siècle, si la lumière devint le principal champ d’investigation de la science quantique naissante, elle trouva aussi sa consécration artistique dans le fameux Carré blanc sur fond blanc de Kasimir Malevitch, icône mystique de l’art abstrait. Cet œuvre majeur de l’abstraction contemporaine vient boucler un cycle s’échelonnant sur plusieurs millénaires.

À l’origine dans un immense fracas, le néant absolu éclate donnant

naissance à la lumière, premier acte de création, qui contient en son sein toute la palette des couleurs. Le blanc désigne la chaleur qui permet à la vie d’éclore, tel est le principe initial des premières cosmogonies de nos ancêtres. Le blanc du matin monte de la matité à la brillance, le blanc du soir descend de la brillance à la matité, mais les deux sont vides, “suspendus entre absence et présence, entre lune et soleil, entre les deux faces du sacré”. Toute naissance est donc renaissance : c’est le cycle nyctéméral de la vie.

Déjà, sur les parois grisâtres des grottes paléolithiques, on employait des matières crayeuses pour colorer les représentations animales en blanc et, au Moyen Age, on ajoutait du blanc sur le parchemin des manuscrits enluminés (qui étaient beige clair ou coquille d’œuf). Dans les sociétés anciennes, on définissait l’incolore par tout ce qui ne contenait pas de pigments. En peinture et en teinture, il s’agissait donc de la teinte du support avant qu’on l’utilise : le gris de la pierre, le marron du bois brut, le beige du parchemin, l’écru de l’étoffe naturelle... C’est en faisant du papier le principal support des textes et des images que l’imprimerie a introduit une équivalence entre l’incolore et le blanc.

Au néolithique, les sociétés pastorales accorde au blanc un statut de très forte puissance puisque que le lait est leur première source alimentaire. En Afrique, la semence paternel et le lait maternel sont la genèse de la vie. On verse alors du lait sur les autels en offrande aux Dieux et la couleur blanche accompagne la plupart des rites d’initiation puisque l’initié est celui qui vient de renaître symboliquement.

Le blanc représente la sagesse, il s’identifie avec la lumière intérieure dans beaucoup de religions. En Inde, les textes anciens désigne le blanc comme l’état de pureté des brahmanes. Dans le panthéon bouddhique, Gautama le Bouddha est figuré en blanc symbolisant la sagesse transcendante. Dans les rites shinto japonais, des feuilles de papier blanc immaculé sont disposées dans les lieux de culte afin de favoriser la contemplation des pèlerins pour atteindre l’illumination. (Anne Varichon. *Couleurs*, p.10 et sss)

Le blanc comme pureté absolu est associé à la puissance divine. Le blanc, c’est donc la lumière primordiale, l’origine du monde, le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant. On retrouve cette association dans les religions monothéistes et dans de nombreuses sociétés. Autant dans la Bible que dans le Nouveau Testament, le blanc est la couleur de Dieu transfiguré. La blanche lumière qui vient d’en haut et nous aveugle de sa puissance, représente d’abord le Divin, celui que l’on ne voit pas parce que cette lumière solaire blanche se disperse par réfraction, nous éblouit, et nous

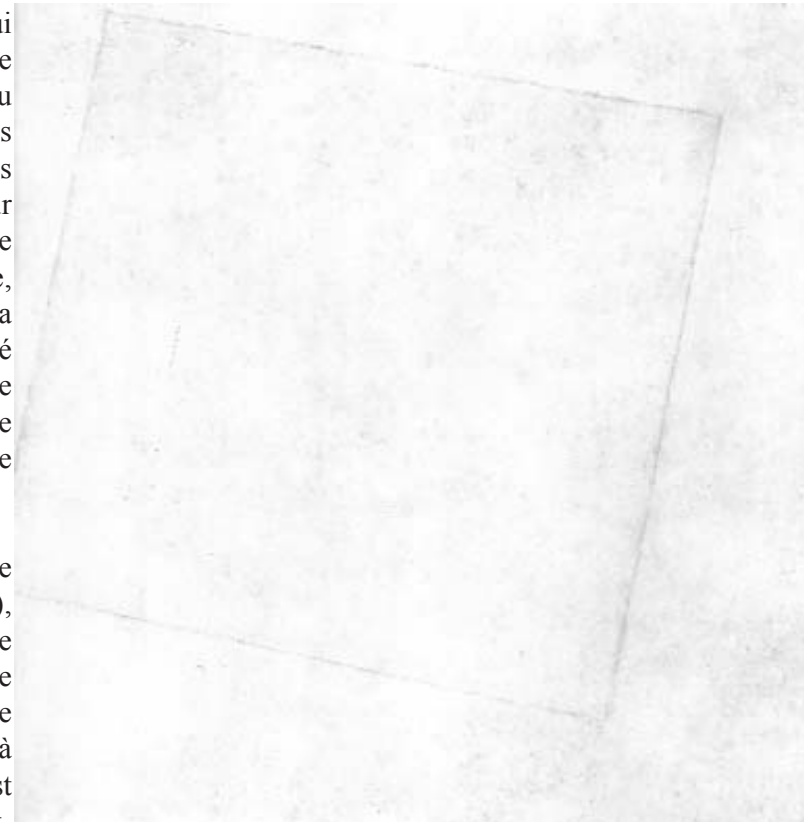
ne pouvons regarder une telle intensité “en face” : cette lumière divine nous fait baisser les yeux et adopter une attitude humble. Ainsi dans les anciens tableaux religieux, Dieu et ses messagers descendent-ils du Ciel sous la forme d’une lumière aveuglante d’un blanc pur.

Il en est ainsi du Coran dans lequel le blanc désigne les notions de clarté, d’unité à l’image d’Allah. Le blanc est aussi le secret correspondant à la lumière intérieure chez les Soufis, se rattachant au for intérieur de l’être. Lors du pèlerinage à La Mecque, le musulman revêt pour l’occasion l’irham, vêtement blanc qui abolit toute distinction de nationalité et de classes sociales. Naturellement les souverains qui représentent l’autorité de l’Église, donc d’essence divine, adoptent la couleur blanche : les étendards, la fleur de lys.

Le Carré blanc, par la force cosmique qui lui est insufflée, est le résultat final d’une recherche obstinée de l’invisible et du surnaturel entreprise depuis plusieurs millénaires par nos ancêtres préhistoriques qui ont eu la forte intuition de leur existence. C’est l’affirmation théologique de l’Un, par définition inimaginable, inconcevable, inaccessible. Malevitch a réussi à imprimer dans la «matière» l’unité absolue dont découle tout être, de métamorphoser la toile en force représentative de l’expérience globale de l’être fusionnel.

“Ayant vaincu “le règne du soleil” (celui de l’ancienne logique “terrestre”), l’apparition de ces plans picturaux affirme l’instauration d’un nouvel ordre, un ordre situé au-delà des limites de notre entendement. Sa logique ne se réfère plus à notre “monde de chair et d’os”, elle est supérieure”. (Andrei Nakov, Les avant-gardes, l’avant-garde russe, p.14)

Cette révélation de la lumière, comme sujet de la représentation picturale, traverse la toile tels les rayons cosmiques



Carré blanc sur fond blanc

Malevitch

Le carré et le fond tous les deux blancs, se distinguent par l’application des coups de brosse. La lumière jouant sur les textures, la figure et le fond se différencient par leur tonalité. Cette différenciation dans les tons de blanc fait que *Carré blanc sur fond blanc* n’est pas un monochrome pur mais la plupart des historiens de l’art s’accordent pour attribuer la paternité du monochrome à Malevitch.

de l’infini sidéral et Malevitch, de conclure dans son Manifeste suprématisiste, “qu’en ce moment, le chemin de l’homme passe par l’espace”. Le suprématisisme, «sémaphore de la couleur», se situe dans son “abîme infini”. Le peintre russe accomplit une véritable “miracle de l’art” c’est à dire que “l’Absolu devient accessible à la conscience par l’intermédiaire de l’œuvre qui le réfléchit” et en ce sens, le Carré blanc sur fond blanc, lumière sur lumière, est de beaucoup supérieur dans sa pureté à l’abstraction calligraphique du Allah musulman ou du tétragramme JHVH le nom imprononçable de la Divinité judéo-chrétienne.

Le Carré blanc est la dernière véritable réponse et peut-être la seule, que l’art pouvait apporter à cette question ouverte, depuis la préhistoire et l’art des cavernes, sur la représentation ultime de Dieu : l’Origine, lorsque contemplé avec “les yeux de l’âme”, est illumination. L’art a atteint la pureté céleste : le Blanc, symbole des origines, de la vie, de la mort et de la renaissance.

“Jésus prend avec lui Pierre, Jacques et Jean et les emmène seuls à l’écart sur une montagne. Et il fut transfiguré devant eux et ses vêtements devinrent resplendissant, d’une telle blancheur qu’aucun foulon sur la terre ne peut blanchir de la sorte.” (Marc, 9, 2-5)

“Allah a soixante-dix mille voiles de Lumière et d’Obscurité : s’il devait les retirer, alors les splendeurs de Son Aspect consumeraient sans aucun doute tous ceux qui L’aurait appréhendé du regard”. (Commentaire (Ghazali) du Verset de la Lumière du Coran)

L’art a atteint le but de sa mission métaphysique. N’oublions pas que l’art et la religion sont des jumeaux siamois nés dans la même caverne du paléolithique. Depuis la préhistoire, l’art et le sacré sont intimement relié par le même cordon ombilical, le premier cherchant la représentation du second. L’art a alors comme fonction de

révéler l'homme à lui-même. C'est par la médiation de l'objet créé que l'humain apprendra à se connaître; à cette époque, l'art est essentiellement pédagogique :

«N'en doutons pas : tout ce que l'homme rajoute au besoin sans aucune satisfaction supplémentaire, ce qu'on appelle l'art, n'a qu'un seul mobile : se manifester à lui-même qu'il n'est pas qu'un vivant; qu'il n'est pas seulement un être qui mange, qui boit, qui dort, qui combat, qui se déplace mais un sujet spirituel qui sait si bien s'élever au-dessus des exigences de l'organisme...» (Gobry Ivan, Le sens de la beauté, p.25)

Telle est la conclusion à tirer de l'œuvre de Malevitch : le “suprématisme blanc” comme “action pure” de l'énergie mentale pure propulse l'Homme dans la “révolution de l'esprit pur” qui dépasse la connaissance matériellement expérimentale. L'Intuition et la Raison, loin de s'opposer sont réunis pour toujours dans l'Unité du Blanc, de la Lumière.

La théologie mystique de la Lumière développée par les moines s'inscrit dans une recherche de l'union avec l'énergie divine “qui transforme le corps et le rend spirituel (...) de sorte que l'homme tout entier devient Esprit “. (Triades AI, 2,9). Ce qui veut dire que “celui qui participe à l'énergie divine (...) devient lui-même, en quelque sorte, lumière; il est uni à la Lumière, et avec la Lumière il voit en pleine conscience tout ce qui reste caché à ceux qui n'ont pas eu cette grâce “ Non seulement la lumière est la révélation la plus adéquate de l'essence même de la divinité mais l'être mystiquement parfait est lui-même transfiguré, éclatant, rayonnant. (V. Lossky, Théologie de la lumière, p. 110 cité par Mircea Eliade in Histoire des croyances et des idées religieuses, Payot, 1978)

“ Tu m'as accordé, Seigneur, que ce temple corruptible - ma chair humaine - s'unisse à Ta sainte chair, que mon sang se mêle au Tien; et désormais, je suis Ton membre transparent et translucide.” (Syméon le Nouveau Théologien)

L'entrée de la Lumière divine dans la conscience permet donc de découvrir la perfection des Origines et de la Fin, du Paradis d'avant l'histoire, au sort ultime de l'homme qui mettra fin à l'histoire. En somme, toutes les grandes mythologies antiques ont attribué une nature lumineuse à la divinité ou l'entité qui détient la connaissance transfigurante.

En Inde, la Lumière est l'essence même du Cosmos grâce à laquelle le voile de la maya est déchiré. La création cosmique est un «jeu» divin, une illusion

(maya) et seul l'illumination permet de percer le mirage, de déchiffrer le secret de la maya, ce faisant saisir que la vie est un «jeu» libre et spontanée de la divinité.

Pour Aristote, l'immuable cosmos projette sa lumière blanche sur toutes les sphères célestes permettant l'incroyable spectacle «feu et lumière» du scintillement nocturne des étoiles, la lumière blanche du soleil traverse l'éther pour venir irradier la terre de couleurs ; la couleur, pour le philosophe grec, étant une «corruption», une dégradation du blanc primordial venu s'abîmer par diffusion, par diffraction, par réfraction et par absorption, sur les objets, les choses, les êtres.

Pour les Chinois, la Lumière spirituelle est lumière de la connaissance confirmée par le caractère ming qui unifie les lumières du soleil et de la lune, synonyme d'Illumination pour les bouddhistes. En islam, En-Nûr, la lumière est essentiellement identique à Er-Rûh, l'Esprit, idem en Iran où, le zoroastrisme parle de la consubstantialité de l'esprit/lumière qui assure la victoire finale de la «Lumière de Gloire» sur les ténèbres. Le Mystère de la Fleur d'Or, texte taoïste, considère que l'Essence de la vie est contenue dans la Lumière du cœur et qui doit être continuellement mise en circulation à l'intérieur du corps.

Les Tibétains, eux, parlent de l'origine commune du monde et de l'homme sous forme d'un mythe qui raconte que d'une Lumière émanant du Vide Primordial fut engendré un Œuf, duquel éclata la lumière blanche de l'Univers qui engendra à son tour, un Oeuf duquel sortit l'Homme Primordial. Finalement, Le Livre tibétain de la mort parle de celle-ci comme lumière d'une «Vérité Pure» où le trépassé aura à choisir entre la lumière brillante de la Sagesse ou la lumière blanc terne des devas, lumière impure qui perpétue le cycle des réincarnations et signifie le retour sur terre. (Chevalier/Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, 1982. Eliade Mircea, Méphistophélès et l'androgynie, 1962)

Cet identification de la Lumière à la conscience d'être est reprise aussi dans l'Ancien Testament. Dans la Genèse, le Fiat Lux !, “Que la lumière soit !” est l'interprétation symbolique de l'Illumination du monde, ordonnance du chaos. Selon la Vulgate, traduction latine de la Bible approuvée en 1546 lors du Concile de Trente, Adam et Ève furent tentés par Lucifer qui en latin signifie “porteur de Lumière”, c'est-à-dire porteur de la connaissance du bien et du mal, porteur de la conscience d'être. Quand Moïse revint du Mont Sinaï, son visage fut si éclatant que le peuple eût peur.

Ainsi le Nouveau Testament mentionne souvent que nous sommes “enfants de la Lumière” signifiant que nous possédons en plus d’une origine biologique, une filiation spirituelle révélée par l’illumination du baptême de feu initié par le Saint-Esprit. Évidemment, cette métaphore de la lumière comme «plein d’Absolu» sera la préférée de Teilhard de Chardin. Du «foyer universel» rayonne la «lumière céleste» qui pénètre le «cristal des êtres» car c’est encore à la manière dont le rayon pénètre le cristal que Dieu se fait «universellement tangible et actif» «à la faveur des immenses nappes du créé.» (Panthéisme, Action, Oméga, p.30)

Il est donc universellement reconnue de la préhistoire à nos jours que la Lumière mystiquement perçue est synonyme de transcendance du monde terrestre et immanence de liberté absolue contenue dans la connaissance suprême, comme le signe de la révélation de la Réalité ultime. La nature de cet autre monde, malgré les différences culturelles et religieuses, remet en question la structure de l’Univers tel que perçue auparavant. Les expériences de la lumière sont au cœur des grandes révélations spirituelles autant que des grandes découvertes scientifiques.

Cette mystique de la lumière venue des Temps antiques issue de la connaissance intuitive du contemplatif trouve écho, en ce début du XXe siècle dans la physique moderne où l’on découvre que l’électron est bel et bien porteur de lumière; qu’il peut rester sagement dans son paradis au cœur de l’antineutron ou bien passer à l’acte, désobéir et quitter son Éden par la désintégration de l’antineutron. (Charron) C’est par cet acte de “rébellion” que l’électron se met à “exister” et à accroître son flux lumineux. Cet électron chargé de lumière devient ainsi le moteur de toute l’évolution cosmique, de la matière et de la vie et finalement, porteur de connaissance, de mémoire, donc d’Esprit. Ainsi le paradoxe de la lumière comme onde corpusculaire de la physique moderne renvoie au paradoxe de Dieu transcendant et immanent en même temps. Cette “Lumière intérieure qui nous habite”, cette «fleur d’or» est perçue dorénavant autant par le mystique que le physicien athée ou l’artiste contemporain.

Aussi métaphysiquement, ce que Malevitch met en lumière, c’est le cas de le dire, est que les différents dieux (animisme, polythéisme, monothéisme) des différentes cultures ne sont que des modalités analogiques variées pour atteindre l’Un; comme les différentes couleurs du spectre qui convergent toutes vers le blanc tel que démontré par Newton (1669) avec la théorie de la composition de la lumière blanche. Un n’est par un nombre mais l’unité des nombres, il appartient au même mystère que la lumière. Chaque nombre est porteur en son essence de l’unité primordiale. Ainsi chaque univers

religieux manifeste l’Absolu selon ses propres lois et rites sacrés.

Les formes perceptibles extérieures (exo) sont des symboles ouvrant sur la dimension intérieure (éso) de toute chose, de l’atome aux galaxies. Ainsi, la multiplicité extérieure communique avec l’unité intérieure. La réunion dans le blanc des multiples couleurs préfigure l’ordre et l’ultime beauté que les bouddhistes appellent la «Claire Lumière» nommée le «Vide Universel». Cette lumière claire et pure symbolise l’état de Bouddha par lequel se révéla la prise de conscience du vide universel, la Vacuité (shunyata) sorte «d’illumination instantanée» de l’Essence divine apparenté au kouwa (Lui) des soufis musulmans ou l’Ein Sof des kabbalistes juifs. On peut se demander si la science moderne n’a pas été influencée elle aussi par cette vieille mythologie : le big bang est souvent représenté par un éclat de lumière blanche. Ainsi lorsque Malevitch peint au début du XXe siècle son fameux Carré blanc, l’art de représentation divine depuis le paléolithique atteint son entéléchie c’est-à-dire le point d’achèvement de tout concept, son apogée.

De tout temps, l’homme fabriqua des représentations de dieux autant que des représentations du monde sans cesse renouvelées au fil des événements historiques, des développements culturels et des connaissances scientifiques. En fait, comme le déclare Schopenhauer, “le monde est ma représentation”, affirmation confirmée par Heisenberg et son principe d’incertitude et transposée en art dans cette déclaration de Duchamp :« le regardeur fait le tableau».

Malevitch met un point final au vieux et légendaire débat des théoriciens et des peintres sur la primauté de la ligne sur la couleur et vive versa.

“Malevitch délivre la peinture de toute lisibilité ou visibilité qui n’appartienne pas à ses propres moyens : c’est la suprématie du plan-couleur”, un art “sans objet”, “alogique.” (Frédéric Valabrègue, Malevitch in Le siècle rebelle, Éditions Larousse, Paris 1999, p.367)

Sa fusion du blanc, symbole du divin, au carré, symbole de l’homme; Carré blanc sur fond blanc, montre la création de l’homme (ligne droite) se fusionnant à la création divine (couleur blanche) pour ne former qu’une seule et même entité.

« La ligne simple et son développement selon la stricte légalité géométrique devaient offrir aux hommes qu’inquiétaient la confusion et l’obscurité des phénomènes la plus grande capacité de bonheur. Car ici s’effacent les

dernières traces d'une liaison avec la vie et d'une dépendance à son égard ; ici sont atteintes la forme absolue et suprême, l'abstraction la plus pure ; ici est la loi, ici est la nécessité, quand partout ailleurs règne l'arbitraire de l'organique. Mais aucun objet naturel ne peut servir de modèle à une telle abstraction. « La ligne géométrique se distingue justement en ceci de l'objet naturel qu'elle n'appartient pas au contexte de la nature [...] » (Worringer)

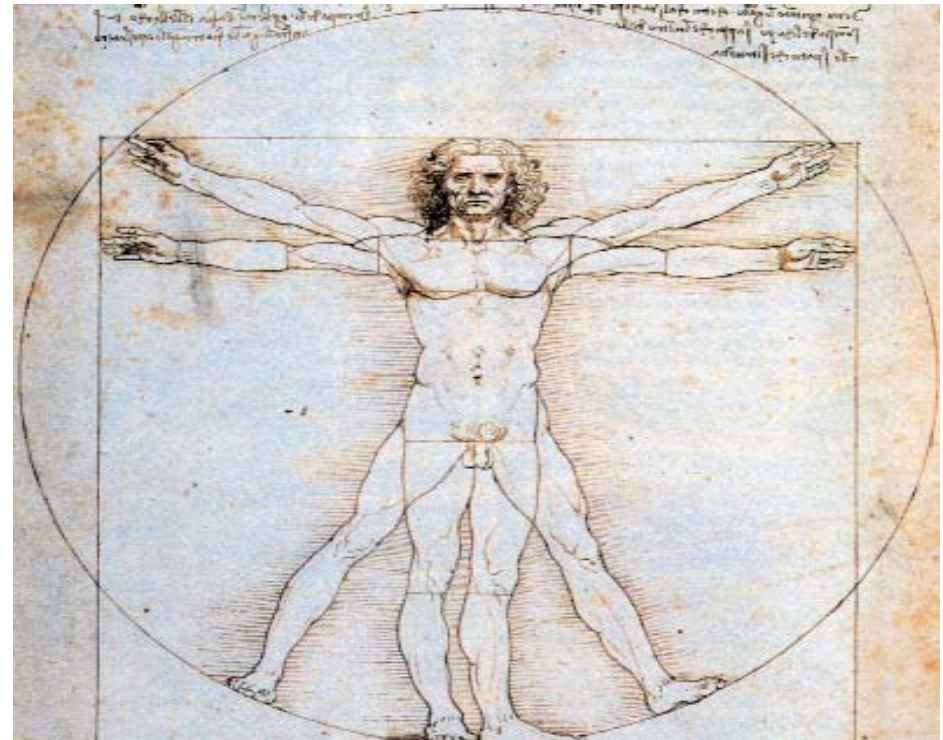
En effet, pourquoi Malevitch choisit un carré plutôt que le cercle ? Indéniablement, le carré de Malevitch renoue avec la dimension sacrée de l'art primitif du trait. Par le trait, l'esprit s'ouvre au mystère, à la représentation abstraite d'un ordre magique. D'abord ornemental, le trait de scarification sur la peau des hommes et des femmes, dès la préhistoire, veut montrer à la fois l'appartenance d'un membre à un groupe, son rang social, son totem personnel et sa relation avec le divin. Le tatouage primitif est l'art du langage spirituel et l'œil, réceptacle d'ondes spirituelles matérialisées grâce à la lumière, achemine au cerveau les perceptions recueillies que la pensée ordonne en connaissances ensuite en traditions. La pensée créatrice favorise la compréhension des symboles. Depuis les Temps archaïques, le cercle représente le monde visible : cercle du soleil, de la lune, rondeur de l'iris etc. À l'époque, il ne s'agit pas d'un signe géométrique mais d'un symbole sacré qui oriente la perception mystique des phénomènes célestes et des constructions énigmatiques du monde naturel vers la recherche d'une «présence» qui gère l'harmonie de cet Univers. Le cercle est donc porteur d'un pouvoir magique naturel auquel l'homme, comme affirmation de sa propre puissance créatrice, inventa le carré comme symbole du pouvoir de la culture. Ainsi pour Malevitch, le carré est l'atome premier de la créativité humaine donc la base du suprématisme géométrique.



«Du mâle et de la femelle, fais un cercle, puis de là un carré et ensuite un triangle ; fais un cercle et tu auras la Pierre des philosophes».

(gravure attribuée à Mérian)

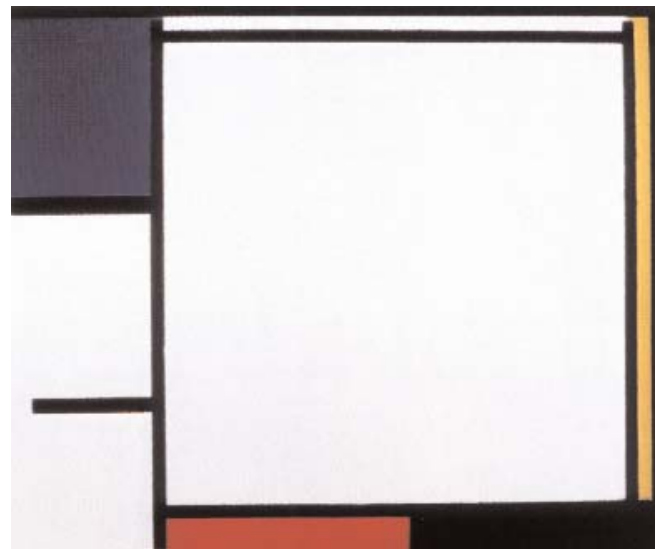
«Lieu d'assise des constructions humaines, il est (le carré), selon une vision pratique et réaliste, la première figure rationnellement habitable. (...) Le carré évoque la stabilité, mais celle-ci n'exclut pas le dynamisme. Son espace offre, en effet, de multiples ressources. (...) Les quatre côtés égaux du carré font face aux quatre orientes du Monde. Avec lui, l'homme a le sentiment de prendre appui sur l'Univers. (...) Alors que le cercle forme le tout indifférencié, le carré expression du QUATRE, est la manifestation symbolique de l'accomplissement du tout. » « La symbolique du carré et celle du nombre quatre se (...) confondent. La tétrade, nombre du carré, passe pour le nombre parfait : il est celui des lettres du Nom divin. Les Hébreux faisaient du Tétragramme (JHVH) le Nom imprononçable de la Divinité. (Roger Begey, La quadrature du cercle et ses métamorphoses, Éditions du Rocher, 1993, p.61)



Le carré n'existe pas dans la nature à l'échelle humaine, incompréhensible même impensable pour nos ancêtres primitifs. Il commencera à se révéler à l'origine de la civilisation avec les ziggourats mésopotamiennes et les



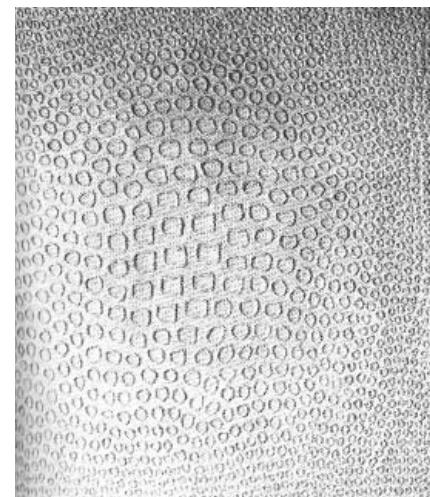
Kandinsky



Mondrian



Delaunay



Strzemiński

pyramides égyptiennes car il n'y a pas de pyramides à base triangulaire malgré les apparences. Les pyramides antiques sont de base carrée. Il s'agit

de carrés superposés se rétrécissant jusqu'à ne plus être qu'un point. À l'époque romaine, Vitruve, architecte et ingénieur au premier siècle avant Jésus-Christ, veut inscrire le corps humain dans une géométrie parfaite. Il conclut qu'un homme aux bras et jambes écartés, pouvait être inscrit au même titre dans les figures géométriques parfaites du cercle (homo ad circulum) et du carré (homo ad quadratum).

“Le centre du corps humain est en outre par nature le nombril; de fait, si l'on couche un homme sur le dos, mains et jambes écartées, et qu'on pointe un compas sur son nombril, on touchera tangentiellement, en décrivant un cercle, l'extrémité des doigts de ses deux mains et de ses orteils. Mais ce n'est pas tout: de même que la figure de la circonférence se réalise dans le corps, de même on y découvrira le schéma du carré. Si en effet mesure est prise d'un homme depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête et qu'on reporte cette mesure sur la ligne définie par ses mains tendues, la largeur se trouvera être égale à la hauteur, comme sur les aires carrées à l'équerre”. (Vitruve, De Architectura, III, 1, 3)

À la Renaissance, Léonard de Vinci reprendra les calculs de Vitruve et composera le croquis du fameux dessin sur les règles de la proportion humaine. Le carré est une invention humaine, plutôt une intuition humaine finalement «vue» naturellement et démontrée plusieurs siècles plus tard grâce au microscope puisque beaucoup de minéraux se cristallisent en forme de cube.

Malevitch, face à l'appréhension spirituelle de l'espace, conscient du désordre insondable de la vie fonce vers la transcendance de toutes représentations pour rapprocher l'art de sa valeur absolue. Ses théories suprématistes, formalisées à l'aide du poète russe Vladimir Maïakovski, ont d'abord été publiées dans des brochures sous le titre « le Monde sans substance ». Le peintre russe Malevitch a atteint le sommet de l'intuition créatrice en accomplissant l'oeuvre ultime c'est-à-dire, pouvoir représenter l'Absolu que l'homme cherche artistiquement à transcrire depuis l'âge des cavernes. Quand Malevitch peint son Carré blanc sur fond blanc (1918), l'histoire de l'art sacré basé sur la représentation semble se terminer. Le Carré blanc est l'adieu de la représentation, le renoncement radical à toute figuration plastique car, comme disait Mallarmé, “l'Infini est enfin fixé”. L'art abstrait côtoie “la rumeur même du cosmos”, “les lumineuses traînées de lait” de la voie lactée et “le fouillis d'ombres” des espaces interstellaires.

(Georges Duthuit)

L'art abstrait représente fort bien cet élan vers “des niveaux de complexité plus sophistiqués.” Entraîné par les mathématiques modernes et les “états quantiques”, l'art informel s'inscrit dans l'observation d'une nouvelle réalité radicalement “révolutionnaire.” Le monde de l'art, c'est le monde de l'esprit.

Mais attention, il serait faux de prétendre que les artistes abstraits de cette époque ont intégrés rationnellement les découvertes scientifiques dans leur oeuvre. The Colour and Culture de John Gage, étude magistrale sur les grands théoriciens de la couleur depuis Platon et Aristote jusqu'au suprématisme de Malevitch et le minimalisme des années 1950 en passant par Newton, Goethe et Schopenhauer démontre le contraire. Chaque époque possède des «acquis visuels» spécifiques. Ainsi l'Antiquité et la Renaissance sont caractérisées par une approche pragmatique où les artistes établissent des liens étroits avec la science qui reste l'influence principale. On oublie trop souvent que l'intelligentsia des Lumières des siècles antérieurs a développé parallèlement à son rationalisme une conscience mystique qui puisait abondamment dans l'héritage ésotérique des siècles précédents; on pense bien sûr à l'hermétisme, à la kabbale juive, à l'illuminisme germanique, à la franc-maçonnerie anglaise. En effet, tous ces courants mystiques ont des racines métaphysiques proches des religions du salut qui favorisèrent l'éclosion de l'utopie romantique de l'avènement d'un monde plus beau et meilleur, plus noble et pur sous l'égide de l'artiste visionnaire d'un ordre universel nouveau.

Des artistes et des théoriciens travaillèrent à établir les fondements d'une «science de la couleur», pensons à Signac, père du divisionnisme, au pointillisme de Seurat, à Delaunay qui applique la théorie des contrastes simultanés, sorte d'alphabet lumineux, de la couleur, à la peinture de Kandinsky avec son rythme comme en musique, sa grammaire et ponctuation comme en linguistique, à Mondrian qui veut définir une carte chromatique primaire en relation avec les lois de la géométrie mais, toutes ces positions rationnelles sont aussi supportées par un discours ésotérique qui vise rien de moins que l'acquisition de la connaissance grâce à l'art comme expérience supra sensoriel du monde nouveau. et d'agencer ces connaissances empiriques aux percées scientifiques comme la théorie de la lumière développée par la relativité de Einstein et la mécanique quantique de Planck

À «la science de la couleur» se profila en parallèle une sociologie de l'art

émise par le peintre russo-polonais Wladyslaw Strzeminski. Trop souvent, les historiens de l'art, tellement centré sur leur sujet d'étude, ont été incapable de relier, plutôt de comprendre que l'art formait une des voies essentielles de connaissance d'une époque au même titre que la science, la théologie, la sociologie et la politique. De là l'incompréhension manifeste de la population en générale envers l'art contemporain. Il reviendra à Wladyslaw Strzeminski d'entreprendre l'étude de ces interactions et d'en dégager un concept original..

Dans cette étude, le peintre analyse l'évolution historique de l'art mise en relation avec la progression des «acquis visuels» de chaque société. Ces acquis visuels (l'unisme) forme une véritable symbiose des us et coutumes culturels, des connaissances scientifiques, des lois optiques et des intuitions perceptives et même des illusions mythiques d'une société donnée à une époque précise. Comme le précise Strzeminski, les conditions dans lesquelles vit l'homme l'obligent à percevoir une certaine quantités de phénomènes visuels.

La forme plastique caractéristique de chaque époque se développe à partir des acquis visuels alors atteint, on parle alors de syncrétisme entre différentes interactions objectives et subjectives exactement comme l'interaction entre les différentes ondes transforme la lumière visible en lumière organisée, c'est-à-dire en couleurs. Puisque le même processus est aussi identifiable dans la perception et l'organisation des sons, nous pouvons donc parler d'acquis conceptuels communs aux arts en général. Arnold Schoenberg (1874-1951) entreprit la véritable révolution de l'histoire de la musique en proposant de remplacer les sept notes de la gamme par douze demi-tons. Son système musical appelé le «dodécaphonisme» introduit une rupture tout aussi radicale pour la pensée occidentale que le Carré blanc de Malevitch. Schoenberg refusa la tonalité traditionnelle en musique de la même manière que Kandinsky, Mondrian et Malevitch brisèrent les règles de la composition picturale en vigueur depuis des siècles. Tous les quatre, chacun dans son champ d'intérêt, inventèrent un nouveau langage jugé scandaleux par les puristes et suscitèrent l'incompréhension générale dans la population autant que les nouvelles équations quantiques. Pour Kandinsky, «la dissonance picturale et musicale «d'aujourd'hui» n'est rien d'autre que la consonance de «demain».

En somme toutes les grandes découvertes enclenchent un processus analytique commun et développent un état d'esprit identique exprimé autant en science, en musique qu'en art visuel. À la même époque, vers 1906, le philosophe Husserl dans ses Recherches logiques avançait que «les concepts

généraux purs» tels que mots, nombres, figures spatiales, couleurs, sont en eux-mêmes fragmentaires, mais l'interaction des concepts entre eux conduit à une «ontologie», à une unité. Chaque concept avec sa «grammaire» particulière sont les éléments constitutifs et inséparables d'une seule équation dont la synthèse est l'homme à un moment et un lieu précis de son histoire et de sa culture. Ainsi l'état d'esprit perceptible au début du XXe siècle mit en branle un processus de synthèse, toujours présent aujourd'hui, d'éléments autrefois jugés disparates que l'on pense à la musique d'échantillonnage électronique et des synthèses «world beat».

Harmonie et unité étaient les leitmotivs de l'époque autant en science, en littérature qu'en arts plastiques. Ces concepts entre autres devinrent la base des recherches chromatiques de Strzeminski, que l'artiste appela «l'unisme.» Élève de Kazimir Malevitch à Moscou pendant les débuts de la Révolution russe, puis théoricien, essayiste et artiste, Wladyslaw Strzeminski (1893-1952) proposa l'unisme comme un prolongement des théories suprématistes vers une unité optique dépourvue de contraste mais obtenue par un jeu sur la matière.

La peinture d'apparence homogène est faite de l'accumulation successive de petites alvéoles formées par l'empreinte de quelque instrument dans la matière même de la peinture. Sa touche faite d'une multitude de petits points évoque une abstraction pointilliste. À la base de l'unisme repose donc le principe d'homogénéité totale de l'image, laquelle est régie par des lois qui lui sont propres, et constitue une unité optique dépourvue de tout contraste. Selon Strzeminski, deux couleurs qui se heurtent détruisent, de par leur contraste, l'unité du tableau car elles le divisent en autant de parties que l'on trouve d'opposition. Plus le contraste des couleurs est grand, plus les conflits picturaux sont violents, ainsi le tableau se retrouve divisé de façon irréversible par les heurts des couleurs entraînant une amplification de la tension dramatique de la forme picturale.

Même si l'unisme nomme un style pictural, le terme est cependant tout à fait adéquat pour désigner le concept philosophique de recherche d'unité et harmonie mis en branle depuis la Grèce antique. Nous pensons à Parménide et son poème De la Nature qui témoigne d'une recherche métaphysique de l'unité : «l'étant accomplit la perfection, il est cette masse masse pareille à une sphère harmonieusement ronde qui partout s'écarte également de son centre. Car il est nécessaire que l'étant ne soit ni plus grand ici ni moindre là. Du centre jusqu'à son extrême achèvement rayonne son être homogène, souverainement. » (Fragment 15) Par la suite se dégage le paradoxe oriental de l'unité dans la multiplicité (yin-yang) jumelé au paradoxe occidental de

l'unité versus la complexité. Depuis la théorie du Big bang marquant l'apparition du désordre créateur, l'univers semble avoir désormais une origine ce qui justifie la recherche d'un concept d'unification et d'ordre existant avant l'explosion initiale. Ce besoin d'unité fortement ressentie propulse la physique contemporaine vers l'écriture d'une « unique équation fondamentale de laquelle découlent les propriétés de toutes les particules élémentaires et par là, le comportement de la matière en général. » (Heidderger)

Les peintres et les écrivains s'intéressaient donc de plus en plus à la science jusqu'à susciter le grand projet de Valéry d'unir en une seule synthèse la création scientifique et la création esthétique. Si bien que l'engagement des intellectuels envers la recherche de l'unité entre raison et intuition toucha à toutes les sphères de connaissances dont bien sûr les mathématiques. «La mathématique, normalement reconnue pour son caractère positif, rigoureux et précis, est souvent œuvre poétique créant un univers d'imagination; et la poésie, normalement aimée pour sa spontanéité ludique et son inefficacité suprême, devient un demiurge mathématique qui assemble mots et images pour construire un univers hautement factuel.» (Scott Buchanan, Poetry and Mathematics cité in www.paulbraffort.net/science_littérature, ch.3)

À des milliers de kilomètres du continent européen le poète mauricien Malcolm de Chazal mit lui-aussi de l'avant le concept de l'unisme. Il arriva à ce constat par l'étude visage humain. En expliquant sa théorie, Chazal déclara « que le progrès décisif ne se produisit que lorsque je me mis à analyser le visage humain en profondeur. Immédiatement je perçus que toutes les parties de la face se raccordaient, s'emboîtaient, étaient interliées et indissociables les unes des autres. » (Sens-plastique, p.312)

Et le poète Saint-John Perse de conclure en ces mots : «Au vrai, toute création de l'esprit est d'abord “ poétique ” au sens propre du mot; et dans l'équivalence des formes sensibles et spirituelles, une même fonction s'exerce, initialement, pour l'entreprise du savant et pour celle du poète. De la pensée discursive et de l'ellipse poétique, qui va plus loin, et de plus loin? Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève phosphorescence? La réponse n'importe. Le mystère est commun.» (cité in www.paulbraffort.net/science_littérature, ch.5)

Si bien que nous soutenons que finalement c'est le syncrétisme entre raison (science) et intuition (philosophie) envers la recherche d'unité qui constitue

la caractéristique principale de l'art abstrait proposé par les artistes du XXe siècle dont le monochrome représente l'apogée et le seuil ultime. Les découvertes scientifiques s'intégrèrent dans l'art abstrait et ce dernier injecta ainsi en contrepartie un peu de «mysticisme poétique» dans la science comme si l'artiste avait découvert une métaphysique cachée derrière les équations.

Annoncée comme “libération finale”, l'abstraction se veut manifestation de la “pure nature”, presque atomiste en ce sens qu'elle désigne non un objet réel mais une idée, un produit de l'esprit où selon la formule de Kant : « le beau est ce qui plaît universellement et sans concept ». La beauté n'a pas besoin d'objet à la limite puisqu'elle est sensation, un «vibration de l'âme», disait Kandinsky. L'art russe, principalement celui des icônes axé sur le pouvoir allégorique de «rendre visible l'invisible», a toujours été au centre des recherches métaphysiques des artistes russes de l'avant-garde. D'ailleurs Malevitch s'empessa de qualifier ses toiles suprématises d'«icônes de notre temps» devant lesquels le spectateur connaît l'ultime «minute de vérité», irradié par l'énergie spirituelle qui s'en dégage. C'est le point ultime auquel l'art pouvait prétendre dans l'effort d'atteindre à l'intemporel, dans sa quête transcendante de l'illimité.

Le monochrome blanc comme icône abstraite ultime est pure énergie où l'inexprimable est contemplé dans sa pureté. L'interprétation esthétique du Carré blanc de Malevitch serait l'une des matrices les plus importantes de la tradition picturale pour comprendre et surtout sentir le sublime. L'image abstraite cesse d'être une représentation pour devenir une esthétique ; elle ne copie plus la réalité, elle la symbolise, de là le suprématisme « à savoir la suprématie des moyens strictement picturaux – couleurs et formes – sur les simples représentations du monde visible des apparences », une « suprématie de la sensation pure » capable de rendre perceptible la «solenité de l'univers » dans laquelle l'opposition entre l'homme et la nature, l'esprit et la matière est abolie. (Karl Ruhrberg, L'art au XXe siècle, p.163-164)

Le regard rejoint l'âme et réussit là où les mots ont échoué ; l'inexplicable est révélé par la clarté, illumination silencieuse. Le monochrome représente pour la peinture son seuil ultime et constitue un point que l'on ne peut plus franchir ; c'est le mur de Planck de la physique quantique transposé en art abstrait. En effet, il revient au célèbre physicien allemand Planck de signaler que la science est incapable de savoir ce qui s'est passé avant 10⁻⁴³ seconde lors du big-bang initial puisque la gravité dresse un mur infranchissable à toute investigation rationnelle. Au-delà du “mur de Planck”, c'est le mystère total. Au-delà de ce mur se cache une réalité inimaginable. Ainsi le

monochrome révèle tout autant qu'il cache le même secret ultime.

“L'essence de Tout est un secret dans un secret, le secret de quelque chose qui reste voilé, un secret que seul un autre secret peut enseigner; c'est un secret sur un secret qui est voilé par un secret.” (anonyme)

Avec Carré blanc sur fond blanc, l'art retrouve la mystique «primitive» du sentiment pur, sorte d'Illumination dans la transparence. Les couleurs, la forme, les objets, les êtres ne sont pas niés au contraire mais atteignent leur finalité «existentielle» dans leur fusion avec le Tout transparent. (Le carré et le fond tous les deux blancs, se distinguent par l'application des coups de brosse. La lumière jouant sur les textures, la figure et le fond se différencient par leur tonalité. Cette différenciation dans les tons de blanc fait que Carré blanc sur fond blanc n'est pas un monochrome pur mais la plupart des historiens de l'art s'accordent pour attribuer la paternité du monochrome à Malevitch)

Malevitch ne peut aller plus loin - pour lui la peinture a atteint son apogée – à quarante ans, il cesse de peindre mais l'art demeure et l'artiste réoriente alors sa carrière vers l'architecture constructiviste.

Le monochrome de Malevitch soulève bien des questionnements sur les rapports entre concepts scientifiques et art mais aussi comporte sa part d'enseignement. Ainsi à sa sortie, la toile de Malevitch créa scandale, elle ne représentait rien, elle était un espace vide accroché sur un mur vide, un vide interpénétrant un vide. Il venait de boucler trois mille ans de recherche scientifique depuis que Hésiode émit, le premier, l'hypothèse de l'Origine du monde à partir du vide. Aujourd'hui, en effet, la physique quantique met en équations le surgissement spontané de l'Univers à partir des fluctuations du Vide et démontre également, paradoxe oblige, que le vide cosmique intersidéral malgré les apparences de la «toile vide» - n'oublions pas que la toile du peintre est tissée de millions de milliards d'atomes - est néanmoins rempli d'une énergie infinie provenant d'une matière obscure, qu'Enrico Fermi nomma neutrinos, proposition qui rejoint exactement la vision de Malevitch. Cette plénitude sans mots, sans forme, ni couleur, - le blanc est une non-couleur – s'inscrit dans une interrelation continue avec l'environnement quantique de sorte que l'œuvre n'est jamais identique mais toujours en devenir comme l'Univers, jusqu'à preuve du contraire, en continue expansion.

Le Carré blanc est fidèle à la logique paradoxale en ce sens qu'il nous amène à considérer le blanc, la lumière à la fois matérielle et immatérielle comme

la seule tentative possible pour représenter concrètement l'abstraction suprême. Le Carré blanc de Malevitch peut donc être regardé dans n'importe quel sens, il n'y a ni haut ni bas, ni droite ni gauche, aucun sens n'était préétabli, ni perspective, d'après l'axiome que “l'Univers n'a ni plafond, ni sol, ni fondation, ni horizon”. Pensée paradoxale oblige, l'extrême abstraction du Carré blanc serait-il en même temps, le plus réaliste de tous les tableaux ? Comme si la réalité, la raison et l'abstraction, l'intuition délivraient essentiellement le même message.

En réponse au Carré blanc, Rodtchenko en opposition idéologique avec Malevitch peint le Carré noir sur noir, véritable trou noir de l'art contemporain. Par la suite le Carré blanc sur fond blanc de Malevitch sera régulièrement éclaboussé de taches noires persistantes, pensons à Borduas, à Hartung et par la suite complètement anéanti par le monochrome noir sur noir de Ad Reinhardt. Pourquoi un tel basculement esthétique et philosophique en si peu de temps ?

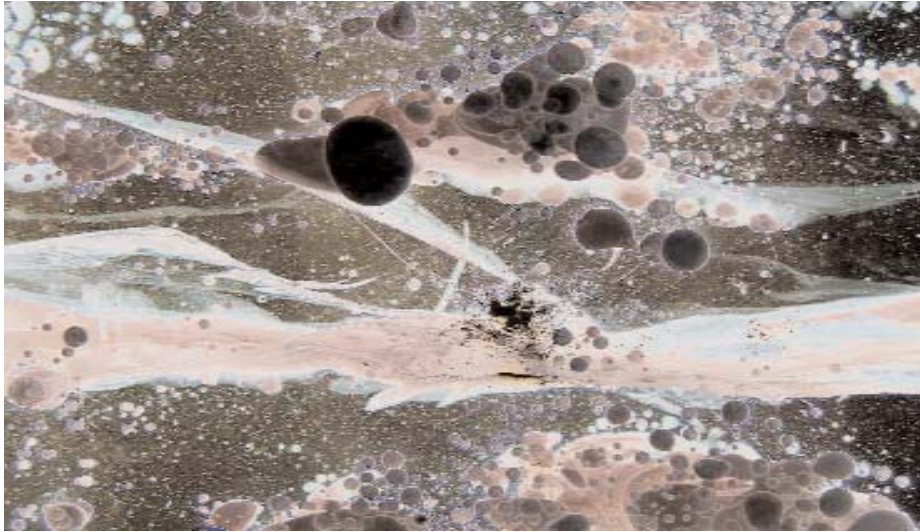
Aparté : La lumière perd la totalité de son énergie en essayant de sortir du puits de potentiel d'un trou noir. Cependant, ce n'est qu'au début du XXe siècle avec l'avènement de la relativité générale d'Albert Einstein que le concept de trou noir devient plus qu'une curiosité. En astrophysique, un trou noir est un objet massif dont le champ gravitationnel est si intense qu'il empêche toute forme de matière ou de rayonnement de s'en échapper. De tels objets n'émettent donc pas de lumière et sont alors noirs. De cette caractéristique provient l'adjectif « noir », puisqu'un trou noir ne peut émettre de lumière. Ce qui est valable pour la lumière l'est aussi pour la matière : aucune particule ne peut s'échapper d'un trou noir une fois capturée par celui-ci, d'où le terme de « trou » fort approprié. La matière qui est happée par un trou noir est chauffée à des températures considérables avant d'être engloutie on parle aussi d'« astre occlus. » Celui-là stipule en effet qu'un corps en rotation va avoir tendance à « entraîner » l'espace-temps dans son voisinage. (source wikipedia.org)

LE ROMANTISME NOIR

**Comme un éternel silence sans avenir ni espérance
sonne le noir intérieurement.** (Kandinsky)

Depuis les tréfonds du paléolithique, l'obscurité et les dangers qui y rodent – bêtes sauvages, ennemis, tempêtes, esprits malfaisants, tourments et mort – se sont profondément inscrits dans la conscience humaine. Universellement, la couleur noire évoque la destruction et le désordre

nécessaire à l'apparition de la vie mais aussi, la part obscure de l'âme de chacun d'entre nous. On parle de «cœur noir» pour désigner une nature sombre et vulgaire.



Dans les années 1930, l'écrivain et historien d'art italien Mario Praz (1896-1982) a mis en valeur pour la première fois le versant noir du romantisme, désignant ainsi un vaste pan de la création artistique qui, à partir des années 1760-1770, exploite la part d'ombre, d'excès et d'irrationnel qui se dissimule derrière l'apparent triomphe des lumières de la science.

Cet univers se construit à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre dans les romans gothiques, littérature qui séduit le public par son goût du mystère et du macabre. Les arts plastiques emboîtent rapidement le pas : les univers terribles ou grotesques de nombreux peintres, graveurs et sculpteurs de toute l'Europe rivalisent avec ceux des écrivains : Goya et Géricault nous confrontent aux atrocités absurdes des guerres et naufrages de leur temps, Füssli et Delacroix donnent corps aux spectres, sorcières et démons de Milton, Shakespeare et Goethe, tandis que C.D. Friedrich et Carl Blechen projettent le public dans des paysages énigmatiques et funèbres, à l'image de sa destinée.

A partir des années 1880, constatant la vanité et l'ambiguïté de la notion de progrès, maints artistes reprennent l'héritage du romantisme noir en se tournant vers l'occulte, en ranimant les mythes et en exploitant les découvertes sur le rêve, pour confronter l'homme à ses terreurs et à ses contradictions : la sauvagerie et la perversité cachée en tout être humain, le risque de dégénérescence collective, l'étrangeté angoissante du quotidien

révélée par les contes fantastiques de Poe ou de Barbey d'Aurévilly. En pleine seconde révolution industrielle ressurgissent ainsi les hordes de sorcières, squelettes ricanants, démons informes, satans lubriques, magiciennes fatales... qui traduisent un désenchantement provocant et festif envers le présent.

Lorsqu'au lendemain de la Première guerre mondiale, les surréalistes font de l'inconscient, du rêve et de l'ivresse les fondements de la création artistique, ils parachèvent le triomphe de l'imaginaire sur le principe de réalité, et ainsi, l'esprit même du romantisme noir. Au même moment, le cinéma s'empare de Frankenstein, de Faust et des autres chefs-d'œuvre du romantisme noir qui s'installe définitivement dans l'imaginaire collectif.

Les hommes d'action avaient fait leur temps. Dans une société où la force de l'âme, l'esprit et la sensibilité avaient été promus au rang de qualités modernes, les héros classiques tels Achille et Hercule avaient perdu leur statut de figures d'identification. L'art français de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e témoigne de l'ampleur de la crise du héros traditionnel et de la recherche de modèles de substitution. En 1802, François René de Chateaubriand amorça avec son *Génie du christianisme* un mouvement qui allait puiser dans la religion chrétienne un grand nombre de sujets. Sa source d'inspiration allait cependant s'étendre bien au delà des scènes bibliques : les écrivains et les artistes s'intéressent en effet aux catacombes, aux cimetières, aux enterrements, aux naufrages, aux martyres et aux orphelins. Ils découvrirent dans ceux-ci une beauté nouvelle, qui manquait à l'antique préalablement porté aux nues. La *Divine comédie* de Dante eut un vif succès avec son inferno peuplé de sombres figures ; les drames de Shakespeare qu'encore Voltaire avait qualifié de barbares et *Le paradis perdu* de John Milton devinrent incontournables, tandis que Goethe avec son *Faust* se révéla en prise directe avec son époque(...) dans sa préface de *Cromwell*, considéré comme un manifeste du romantisme, Hugo conteste au beau idéal son droit quant à l'exclusivité en tant qu'objet du grand art. La muse moderne voit, selon lui, que " le laid (..) existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien.

Le spectateur, à bonne distance et en sécurité, a plaisir à regarder l'œuvre tout en frémissant d'horreur à la vue de la petitesse de l'être humain face à la grandeur de la nature. Le naufrage simple paysage agrémenté de figures, prend dans *Le radeau de la Méduse* une dimension monumentale et historique. En raison de l'espoir que fait naître un navire à peine visible à l'horizon, la scène laisse entrevoir une issue moins fatale. L'air réfléchi et la pose emprunte de mélancolie de l'homme retenant d'un bras son fils mort

suggèrent cependant le caractère aléatoire d'un secours qui arrivera trop tard pour presque tous les naufragés entassés sur le radeau. Géricault transforme ici l'acte par lequel le héros classique s'accomplit, c'est à dire l'acte héroïque constant à braver la mort en une conjonction d'efforts consistant à attirer l'attention. Il est paradoxal que les hommes entassés en pyramide dans la moitié droite de la toile tournent presque tous le dos au spectateur alors qu'ils espèrent être vus et se démènent pour cet objectif dont leur vie dépend. Il est tentant de rapprocher cette scène, et en particulier la gestion du regard, de la situation du jeune peintre, qui espérait par ce tableau un premier succès au salon et espérait ainsi percer en tant qu'artiste.

La folie est l'un des thèmes de prédilection du romantisme. Pour les figures féminines, cette valorisation trouva son paroxysme dans un model de féminité, celui de la sainte martyre. En témoigne les interprétations romantiques de la figure d'Ophélie de Shakespeare, à commencer par celle de l'actrice Harriet Smithon dans une représentation d'Hamlet donnée en 1827 à Paris. C'est en effet cette représentation qui fit pour la première fois passer la folie d'Ophélie au premier plan et présenta sa mort dans le fleuve comme une " belle mort ". Dans les précédentes adaptations françaises du texte aucune importance n'avait été accordée au bien aimé d'Hamlet. Delacroix qui avait assisté à la première de la pièce à Paris en 1827 érigea la mort d'Ophélie en sujet autonome de la peinture. Dans celle-ci Ophélie apparaît telle une martyre sur terre, qui trouve délivrance dans la nature puisque -par une forme sécularisée d'immortalité- elle redevient eau, cet élément " triste " considéré comme féminin.(...) Edgar Allan Poe (Genèse d'un poème dans Histoires grotesques et sérieuses) affirme que "la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde."

Source :

L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst

<http://www.cineclubdecaen.com/peinture/expositions/angedubizarreleromantismenoir.htm>

L'expressionnisme est le cri des hommes solitaires dans cet «Occident pourri» par la civilisation machiniste. Des ancêtres, nommons Munch, Ensor, Nolde mais aussi une fascination pour Rimbaud, Hölderlin, Nietzsche et Dostoïevski. De profondes transformations secouent l'Europe, l'industrialisation brutale et l'exode rural font grandir les villes de manière fulgurante avec ses cohortes de chômeurs. Tout devient problématique : la technique fait peur, l'administration fait peur, la haine fait peur. Fuir la civilisation maudite comme leur contemporain Gauguin et Rimbaud auparavant. On peut, dans le cas des premiers expressionnistes viennois

Oskar Kokoschka et Egon Schiele, par exemple, souligner que ces deux peintres furent d'abord formés à l'école du dessin, dominante à Vienne, et apprirent à libérer les couleurs au contact des modernes français : sous l'influence de Cézanne, des impressionnistes et des postimpressionnistes. Le style de Klimt est un éminent exemple de cette synthèse de l'école néoclassique du dessin et du postimpressionnisme. Jamais Schiele ni Kokoschka ne parviendront à émanciper complètement la couleur des contours et, dès l'entre-deux-guerres, Kokoschka restaurera le primat du dessin sur le coloris. Car le dessin devint expression de sentiments contradictoires à l'image de la société européenne.



Le sociologue Le Ridier constatera que la fin du XIXe siècle correspond à l'apparition «de la crise chronique de l'identité», interrogations identitaires des artistes expressionnistes qui gagnera par la suite l'ensemble des individus, mouvement qui traversera tout le siècle suivant jusqu'à aujourd'hui. Des sentiments tels que tourments intérieurs, angoisse, culpabilité, agonie, détresse vont être utilisés pour parler du déclin d'une société à l'agonie et décrire le malaise personnel et l'échec civilisationnel depuis la Grèce classique. La quête de soi mettant en scène les dilemmes personnels face à la cacophonie ambiante sont au cœur du processus d'individuation en cours. Nietzsche parla d'une «colère existentielle sauvage» qui traversa toute la révolution artistique du XXe siècle.

Le désir de révolution donnant un sens inédit à la vie se concrétisa dans la «passion d'être soi». L'humeur de l'époque est à l'anarchie. Cela commence avec Fichte et les romantiques allemands, avec l'affirmation d'un sujet autonome et absolument libre de s'auto-crée : « Avec l'être libre, conscient de soi, apparaît en même temps tout un monde - à partir du néant ». L'historien Hubert van den Berg nous rappelle tout d'abord qu'en Europe, à la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, l'anarchisme était un courant politique puissant qui faisait concurrence aux partis sociaux-démocrates. Les écrits d'anarchistes bénéficièrent d'une audience importante dans les milieux intellectuels européens. Il y avait donc un climat propice à l'apparition d'un mouvement nouveau qui combinerait de manière indissociable révolte politique et expression artistique d'un nouvel ordre. (Laurent Margantin)

C'est dans cet atmosphère social et politique que surgit la contestation du mouvement expressionniste. Les liens entre expressionnistes et anarchistes étaient nombreux. Précisons d'entrée de jeu que l'expressionnisme allemand ne fut jamais une école comme le symbolisme français ou un groupe structuré comme le futurisme italien ou le constructivisme russe. L'expressionnisme est un mouvement idéaliste, romantique qui servira de catalyseur d'énergie pour une jeunesse en ébullition combattant la brutalité chaotique du monde. L'expressionnisme est avant tout une contestation du monde portée par des thèmes communs autant en peinture, en théâtre, en littérature qu'en poésie centrés autour de l'homme urbain pétrifié dans des villes effrayantes où le désespoir le plus fou suscite un espoir irrationnel empreint d'idéalisme et de mysticisme concrétisé dans l'anarchie.



Sans Dieu, ni maître, l'expressionnisme est avant tout une attitude de révolte, le cri (Munch) de désespoir de toute une jeunesse vivant dans les «baraquas du cancer» que sont devenus les villes. «Demeures malsaines» (Wolfenstein), «ville mauvaise» (Salus), «villes tentaculaires» (Verhaeren). Les villes sont le théâtre sanglant de l'apocalypse contemporain. Les villes entraînées par le libéralisme sauvage et l'industrialisation sans retenue offrent le spectacle morbides de quartiers délabrés avec des canaux charriant des immondices de toutes sortes où pourrissent des loques humaines respirant l'air vicié des cheminées crachant cendres et mort ; partout la folie rôde.

Schelling disait dans Les âges du monde que «l'angoisse est le sentiment fondamental de toute créature vivante.» L'homme devient responsable des décadences sociales signes de ses laideurs intérieures et existentielles. Les

artistes expressionnistes ont été capables de saisir l'absurdité de notre existence; ils ont participé à son désespoir. L'art devient alors «la dernière révolte métaphysique au sein du nihilisme». (Benn) Comme des poètes hallucinés au pathos lyrique et incantatoire, ils n'ont pas hésité à représenter les drames de la vie et à exprimer leur douleur dans leur oeuvre. Le pacifisme est l'un des thèmes majeurs des artistes et poètes expressionnistes. Tous ont pressentie la première guerre mondiale comme une véritable apocalypse, effondrement de la culture européenne dans la barbarie.

A la fois attirait du pittoresque sur le décadent, attirait de la spontanéité au lieu de la contrainte, les artistes participent eux aussi à ce grand mouvement d'émancipation dont Kirchner qui rédige ainsi le programme expressionniste de l'exposition de 1906 : «Ayant foi en une génération nouvelle de créateurs et de jouisseurs, nous appelons toute la jeunesse à se rassembler en tant que porteuse d'avenir». Inspiré par les couleurs criardes du fauvisme sans rapport à la réalité, l'artiste expressionniste tente d'exprimer les tensions psychologiques éprouvées par la jeunesse face au monde.

Ce pressentiment est lié à la conscience du déclin et de la mort et trouve sa libération dans l'attente d'un homme nouveau; le désespoir le plus profond côtoie le messianisme le plus élevé. D'une palette de couleurs en violent contrastes surgissent des figures humaines désemparées liées aux tensions sociales de l'époque. Au même moment, synchronicité oblige, Sigmund Freud approfondit, dans l'isolement de son cabinet, l'analyse des névroses qu'il observe chez ses patients à l'image des tableaux expressionnistes. Autant l'expressionnisme que la psychanalyse freudienne mirent en évidence le rôle des pulsions humaines, principalement la pulsion de mort annonciatrice des violences inouïes des deux guerre mondiales. Au milieu du siècle dernier, le noir destin post-atomique des hommes vint à son tour éclabousser la toile blanche (Borduas) jusqu'à sa contamination complète dans le noir sur noir de l'Ultimate Painting de Reinhardt. Ainsi naquit l'expressionnisme abstrait. (Pollock, Kline, Motherwell, de Kooning, etc.) Tous ont dénoncé l'holocauste de Auschwitz et la boucherie radioactive de «Big boy» comme des milliers d'honnêtes gens qui ont perdu leur job et des centaines d'autres qui ont vu leur carrière brisée parce qu'ils ne se sont pas encore remis de cette vision apocalyptique de milliers de Japonais zombies brûlés à vif. À l'influence européenne du suprématisme blanc est venu se juxtaposer autant dans leur esprit que sur la toile, « l'étoile noire » de l'expressionnisme abstrait américain. Originellement figurative, les toiles expressionnistes européennes du début du XXe siècle présentaient les tourments de la vie humaine dans des corps et des visages tout aussi

tourmentés. Avec l'expressionnisme abstrait américain des années 1950 progressivement sous l'effet du nihilisme ambiant, l'humain disparût des toiles pour ne laisser que des traces de plus en plus fugaces de son âme bouleversée.

Dévasté par deux guerres mondiales, secoué par des conflits incessants qui affectent la planète entière, marqué par l'apparition de nouvelles armes de destruction massive et la montée de formes inédites de barbarie totalitaire comme le fascisme, le nazisme et le stalinisme, le 20^e siècle a intégré profondément, et avec gravité, la barbarie historique de l'Antiquité. Le mal est omniprésent dans l'histoire humaine : exterminations massives des peuples «voués à l'interdit», recherche de domination et de pureté raciale ou ethnique, esclavage des masses, asservissement des femmes comme butin de guerre et objet sexuel, travail forcé des enfants, barbarie savante des armes de destruction massive et des manipulations chimiques qui augmentent les risques de l'humanicide. Le Nemrod biblique est là pour nous le rappeler : l'orgueil démesuré de l'homme auto divinisé en recherche de puissance absolue est notre mal radical.

La résurgence du noir coïncide avec l'arrivée du doute existentialiste qui anéantit complètement la vitalité et l'élan passionné qui caractérisait l'avant-garde utopiste. La couleur noire et ses éclaboussements devint la traduction chromatique des bouleversements psychiques de l'ère nucléaire confrontée à l'absurdité de l'existence comme une «irruption de l'obscurité matérialiste dans la sphère de communication entre la lumière éternelle et une créature cherchant l'illumination intérieure. » (Riedl)

Indépendamment des styles, la « couleur » noire fut la couleur fétiche de l'art américain des années 1950 et utilisée de manière récurrente. Il y a des précédents historiques. En 1930, par exemple, Man Ray offre une photographie noire à Robert Desnos. En 1936, le Carré noir sur fond noir de Rodtchenko était reproduit dans le catalogue de l'exposition Cubism and Abstract Art, organisée au MoMA par Alfred Barr ; le Carré noir sur fond blanc de Malevitch y était également mentionné. Dès 1938, Hartung, l'Allemand apatride réfugié en France, se met à lancer des giclées de peinture noire sur la toile comme nous prévenir de la sombre tragédie qui s'abattra sous peu sur l'Europe. En février 1948, eut lieu la première exposition après-guerre de Matisse, à la Pierre Matisse Gallery de New York. Elle montrait de nombreux dessins à l'encre noire qui paraissaient exécutés avec une brosse large comme le poing, selon un mouvement lent. Il y avait, alors, l'idée que la couleur noire était la peinture représentant le mieux l'époque du désarroi nucléaire. L'emploi du noir, sa montée

fulgurante en art, signe parfaitement insignifiant pour les grands systèmes d'interprétation politique autre que l'anarchisme marginalisé, deviendra un signe au contraire révélateur de l'état d'esprit latent des générations d'après guerre jusqu'à nos jours.

Les deux grandes guerres mondiales démontrèrent sans procès l'effondrement de tous les idéaux progressistes, l'effondrement du surhomme nietzschéen et des super héros faisant brutalement apparaître le potentiel autodestructeur des sociétés occidentales, montrant la défaite de l'humanisme terrassé autant par le corporatisme d'État (Russie communiste) que le corporatisme privé. (Occident capitaliste)

En somme, la fin de la deuxième guerre mondiale représente un tournant majeur dans l'expression névrotique des peurs collectives : peur des délinquants, peur des drogues, peur des communistes, peur des anarchistes, peur des athées, finalement en fouillant dans les recoins les reculés de notre inconscient collectif, peur du barbare chrétien pourtant civilisé que nous sommes devenus, capables d'utiliser encore une fois l'énergie infernale de l'atome maléfique contre nous-mêmes, contre la vie.

Dès 1933 Hans Hartung s'était fait le précurseur de la peinture gestuelle. Il donne à la ligne un aspect de sismographe psychique. Pour la première fois le tracé d'une ligne n'est plus entraîné aux équivalences plastiques du réel ou du conceptuel. Les valeurs soulignées dans ce cas sont le hasard et l'énergie investie dans les gestes de l'artiste manipulant la peinture (d'où l'appellation fréquente : tachisme gestuel). Un tel art se distingue de l'expressionnisme figuratif en ce que dans celui-ci s'exprime l'émotion de l'artiste par le sujet d'abord, alors que le tachisme prétend le faire par la matière picturale seule. Ce tachisme gestuel traversa l'Atlantique et devient la pierre angulaire du mouvement automatiste québécois.

«Énigmatique, hermétique, personne pour nous délivrer, on vit sa vie impoésie sans savoir la respirer. » (Gilbert Langevin)

En Amérique française, la parution en 1948 du Refus global par le peintre Borduas vint troubler la douce quiétude de Montréal et de la province de Québec en général. Rédigé par le peintre Borduas et co-signé par une quinzaine de peintres, sculpteurs, danseurs et photographes, ce plaidoyer anarco-artístico-politique dénonce avec virulence une société sclérosée : «refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous couvoir du savoir. (...) Refus de servir, refus de toute intention, arme néfaste de la raison. » En août 1948, un hebdomadaire couvre, à la une, le lancement du

manifeste en ces termes : « Les Automatistes annoncent la décadence chrétienne et prophétisent l'avènement du régime de l'instinct. » Partout dans le monde, la «dictature de la raison» est mise au banc des accusés. Il est clair que la révolte gronde, que le besoin de libération est en train de faire son nid, que les assises de l'idéologie de conservation sont ébranlées.

La crise économique de 1929-1932, les excès du capitalisme sauvage, la progression du fascisme en Europe sont les preuves de la décadence occidentale. Les camps de concentration allemands de la deuxième guerre mondiale, les goulags soviétiques montrent que la classe politique a perdu toute considération pour l'être humain, ce que Hiroshima confirma. Progrès, scientisme, rationalisme et matérialisme, tous des concepts de la modernité, sont dénoncés et menacent l'intégrité fondamentale de l'humain et bien sûr la société canadienne-française. «Le libéralisme d'Angleterre marque le règne des gestionnaires et des businessmen et l'économie libérale remet le sort de la communauté dans les mains de quelques spéculateurs. » Le rationalisme «impérialiste» est responsable d'avoir vidé la religion chrétienne de la charité et de sa substance, pour ne conserver qu'un «code d'aumônes. » Toutes les valeurs du véritable humanisme chrétien sont alors trahies. L'acte révolutionnaire ne se fera pas sur la scène politique par l'action d'un groupe, mais bien individuellement, par la grâce d'un «jaillissement intérieur», que les véritables artistes chez lesquels l'art n'est pas avili au rang d'«art pour vieillards et rentiers inoccupés», connaissent et révèlent. C'est pourquoi la situation exige un «refus total» et un «acte révolutionnaire. » (Robert Élie, «Rupture», la Relève, février 1936) La table est mise pour Borduas et son Refus global qui se veut un exorcisme des peurs qui ont tant paralysé le Québec.

De plus en plus, les critiques remarquent que depuis son séjour à New York les toiles de Borduas explosent comme s'il tentait d'exprimer «tout le continent américain en éveil aux prises avec cette puissance explosive de l'atome. » Borduas est un mystique qui reçut l'appel du blanc, l'illumination. En moins de cinq ans, il sortit de la «Grande noirceur» et vint côtoyer la blancheur infinie. Avec ses tableaux «de plus en plus blanc» comme Chatoiement et Hésitation Borduas se rapprocha encore plus du radicalisme mystique de Malevitch : « Dans ces nouveaux monochromes, (sic) la couleur même en trace dans le blanc, n'a plus sa place. Seule la lumière physique jouant sur les reliefs de la pâte anime quelque peu les pures surfaces que sont devenus ces tableaux. » De plus en plus les fonds blancs s'imposent avec force compromettant jusqu'à l'existence de signes. (Les signes s'envolent) « Bien qu'il ne s'y décide pas, on peut se demander si le tableau tout blanc, réduit à son seul fond blanc, ne lui paraissait pas déjà

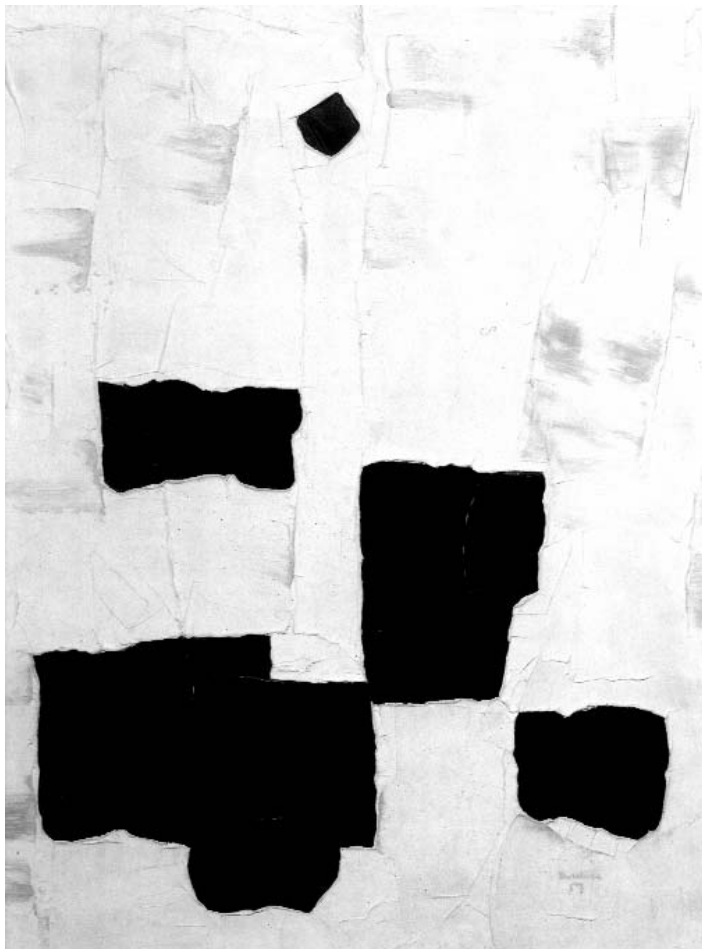
comme la limite extrême qu'il se proposait d'atteindre. » (F.M. Gagnon, Borduas, p. 342, 452)

Tranquillement, Borduas se libère des influences surréalistes et est confronté à l'utilisation du noir par les peintres américains pour souligner la précarité de la condition humaine. Tout à coup les signes, les objets éclatent. (Trophées d'une ancienne victoire) Cette notion de l'éclatement atomisé de l'objet exprimé par la dualité chromatique du blanc et noir est typique de l'influence de l'expressionnisme abstrait américain sur son œuvre. C'est en fréquentant les peintres de la bohème new-yorkaise que Borduas comprit que, finalement, le dualisme entre le bien et le mal, assise inébranlable sur laquelle reposait le manifeste Refus global, ne peut être retransmis esthétiquement que par la dualité entre le blanc et le noir. Avec L'Étoile noire probablement son chef d'œuvre, Borduas s'est soudainement libéré complètement du surréalisme, n'ayant gardé de l'automatisme que la manière spontanée d'appliquer la peinture sur la toile. Composition 69, ce dernier tableau à vie caractérisé par un dépouillement extrême est typique de l'expressionnisme abstrait, à rapprocher du travail de Ad Reinhardt sans la pureté radicale de son monochrome noir. Un critique américain allant même jusqu'à coiffer Borduas du titre de «premier expressionniste abstrait canadien de réputation internationale. » (Gagnon, Borduas p.416)

“Armés de leur détecteur à complexe, les psychiatres pouvaient toujours se pencher sur notre a-sociabilité. Il était bien étrange qu'il y eût tant d'asociaux, tant de paranoïaques, qu'une épidémie de maladies mentales se fut brusquement abattu sur la jeunesse française. Dans ce monde où nous avions cherché la vie, nous n'avions trouvé que des décombres. (...) Les uns et les autres, nous nous efforcions à faire taire jusqu'aux souvenirs de nos espérances anciennes, à accepter les ruines, à être heureux dans les ruines, à être nous-mêmes des ruines conscientes et satisfaites d'elles-mêmes. » (Michel Mourre, Malgré le blasphème, 1951)

Mais surtout le noir, couleur du deuil, exprime vraiment l'échec des utopies humanistes qui non seulement n'ont pu réaliser leur désir de libération mais n'ont pu empêcher l'hécatombe sans parler des artistes qui ont souhaité et même participé, même à leur corps défendant, à ce carnage. Les artistes se sont découverts aussi coupables que les hommes de science qui ont fabriqué la bombe. Une forme de désabusement, de démobilisation força l'artiste à s'interroger sur la place du créateur dans la société.

Les œuvres en noir de l'après-guerre se veulent confession du crime et deviennent l'expression chromatique ultime de la grande saga des vexations



étoile noire



Composition 69

1905 Borduas 1960

humaines. Il devient alors inutile ou vain de se faire entendre. La forme sera obscure, muette envers le public, l'œuvre devient monologue, l'artiste s'exprime que pour lui seul. Cette rupture entre l'artiste et son public donne à son époque son caractère d'un monde rompu, aveuglé.

L'âge atomique, ce supplément d'horreur a pulvérisé l'âme humaine. La faillite radicale de l'humanisme projeta sur l'avenir de bien sombres dessins et cette angoisse ressentie par l'artiste s'exprima dans un dénuement, un appauvrissement de formes rattaché paradoxalement à une ultime, à une illusoire volonté de vivre. Tandis les bombes explosent, les hommes implorent. Les hécatombes de Hiroshima et Nagasaki interposent entre l'homme et le divin la Révélation d'un Mal total.

L'œuvre vide de sens donne sens à son époque, tel est le paradoxe. Deux grands courants voient ainsi le jour : le «color field», peinture de champs colorés qui donne la primauté à la couleur comme structure et sujet du tableau et l'«action painting», gestuelle de projection de peinture sur toile.

En effet, de nombreux artistes ont réduit de manière drastique la gamme des couleurs ou supprimé presque tous les contrastes de valeur tandis que les «signes s'envolaient. » Le philosophe russe Berdiaef écrivit que cette recherche d'une forme pure, d'un monde sans objet, n'est pas sans lien avec une mystique religieuse; propos qui décrit également très bien l'expressionnisme abstrait et l'art minimaliste des années 1950.

Robert Motherwell et Frank Kline considèrent que seuls le noir et le blanc peuvent décrire les «métamorphoses globales de la vie et de la mort. » Ad Reinhardt est «entré» dans le noir comme on entre en religion. D'autres y ont connu un passage, souvent déterminant : Newman, Still, De Kooning, Kline, Rothko, Pollock, Motherwell, Rauschenberg, Stella et Borduas. L'historien d'art Irving Sandler décrit ces abstractions en noir et blanc comme évoquant la «condition humaine en tant que conflit dramatique entre forces opposées, qui se résout en un équilibre précaire. »

De Kooning travaillait à ses abstractions noires et blanches depuis 1946 et s'orienta graduellement vers un noir presque total, dont il exposa le travail en 1948. Désormais ses toiles traduisent une diminution des moyens picturaux, réduction de la palette au noir et au blanc, choix des matériaux les moins coûteux possibles (sapin, feuilles de papiers montées sur toiles, etc.). De Kooning expérimente dans ses peintures positives-négatives tout les procédés d'effacement: grattage, recouvrement, maculation, etc.. Les peintures noires de De Kooning furent immédiatement associées à une crise

de désespoir existentialiste, que l'artiste n'a jamais nié. D'une palette en noir et blanc, Franz Kline, lui, zèbre ses toiles de signes rappelant la calligraphie orientale.

Entre 1950 et 1955, Kline ne cesse de peindre et tente de réduire son langage à la dynamique du geste. Ses peintures en noir et blanc, œuvres d'un intérêt majeur, cherchent l'équilibre de la composition, par une gamme de nuances et de signes non académique. La liberté de création qui lui vient des surréalistes, contribue alors à établir dans son œuvre une certaine correspondance entre certaines de ses peintures et l'écriture orientale. Les lignes évoquant d'étranges, élégantes et gigantesques calligraphies, permettent la comparaison. Les tableaux sont construits à partir de formes simples. Ses énormes franges noires sur fond blanc, rappellent elles aussi les structures d'acier des constructions. Sa passion pour la ville n'a jamais cessé d'être l'un de ses thèmes favoris.



Poursuivant sur le chemin tracé par Rodtchenko au début du siècle, Ad Reinhardt applique sur des toiles carrées des noirs systématiques, profonds, «les dernières peintures qu'on puisse faire. » À la notion de monochrome s'ajoute «la monotonie d'une société bourgeoise qui s'ennuie dans les banlieues naissantes pour oublier la catastrophe» remarque un critique. Homme de grande culture, attiré par l'Islam et l'Orient, la démarche ascétique de l'artiste est principalement spirituelle fondée sur une mystique de l'absence en fait foi la série des Ultimate Painting, recherche du dernier tableau où la matérialité est réduite à l'extrême. Le monochrome représente une totale rupture avec la tradition picturale dominée par le dessin. On peut considérer la monochromie comme un passage obligé de la peinture des années d'après-guerre en quête d'une définition tandis que la « couleur » noire utilisée semble revêtir les connotations tragiques du deuil et du désespoir du monde d'après-guerre.

Barnett Newman crée tout un choc en montrant d'immenses toiles monochromes traversées par des bandes verticales appelées «Zips» nous rappelant les déchirures intimes de l'être et externes de l'humanité. Lecteur assidu des textes mystiques juifs et de la Kabbale, il peint Abraham, grande toile verticale, de 210 x 88 cm, qui apparaît comme entièrement noire.

Abraham, le père spirituel des trois plus grandes religions monothéistes mondiales soit disant religions d'amour et de fraternité, disparaît dans la honte de l'échec. La religion du latin re-ligare, (complètement relier à son monde) marque donc le lien social reliant les hommes entre eux. Quand ce lien devient guerre, torture et extermination, la religion perd toute légitimité.



Jackson Pollock, quant à lui, commence à produire des peintures noires et blanches en 1947. Il inaugure la technique du «dripping», inspiré de la technique de dessin sur sable des Indiens Navaro, en s'impliquant avec tout



son corps dans un geste comme un rituel qui laisse couler la peinture sur la toile posée au sol, créant ainsi un lavis de lignes entremêlées. De cette technique, Allan Kaprow en déduit que la peinture est dépassée et que c'est le geste qui est créateur.

Un événement est pure création, il inventa ainsi le happening en 1959. L'art conceptuel ira par la suite plus loin en affirmant la primauté de la pensée sur l'œuvre.

Rothko travaille à de grandes toiles de couleurs très foncées, aux tendances de bruns, gris et noirs vaporeux. Pour obtenir ces impressions, il appliquait, deux ou trois passages de couleurs sombres, sur une base colorée. Singulièrement, il souhaitait que ses peintures ne soient pas trop violemment éclairées, lors de leur exposition, mais au contraire qu'elles émergent de la pénombre comme «expression des émotions fondamentales de l'homme – tragédie, extase, destin», «évocation de la condition mortelle. »

Après avoir réalisé une série de peintures blanches, Rauschenberg commence à recouvrir des collages de journaux par une épaisse couche de couleur noire : celle de l'occultation. Les Black Painting de Rauschenberg ne sont pas des purs monochromes, puisque derrière le noir, « au-delà donc du mur de peinture, figure la vie, celle des grands événements comme celle des faits divers les plus anodins, sans hiérarchie. » Rauschenberg utilise le noir, dans un mouvement de recouvrement. Il n'est plus question de recouvrir de la couleur, comme il est fréquemment d'usage, mais de

recouvrir des collages, et singulièrement, des collages de journaux. La peinture noire utilisée possède un poids. Le noir pèse sur la civilisation mais l'espoir reste possible. Il suffirait que le sombre voile se déchire pour que cette actualité vivante, quotidienne ou héroïque, triviale ou artistique, envahisse tout l'espace.

Frank Stella peint vingt trois «black paintings» entre 1958 et 1960, qui se subdivisent en deux groupes, à structure rectiligne ou en losange. La première catégorie est constituée d'un réseau linéaire, parallèle aux bords du tableau, tandis que dans la seconde, il s'inscrit en oblique. Les structures sont répétitives, reprenant toujours un même schéma formel mais selon des orientations différentes. Frank Stella titre ses peintures de manières très caractéristiques avec des slogans nazis ou encore des moments de catastrophe. Avant d'être une explication de l'œuvre, les titres révèlent les symptômes de l'état d'esprit du peintre, à cette période. L'artiste est confronté à l'échec de l'art comme scène de libération mettant fin à l'idée romantique de l'imaginaire révolutionnaire au service l'humanité.

Peindre en noir et blanc porte la marque du feu et de la cendre sur des objets ou des corps carbonisés, c'est introduire la disparition dans l'œuvre. Cela ne signifie pas la fin de l'art, ni des arts plastiques pour autant, ni ne justifie aucun négationnisme de l'art, malgré le geste iconoclaste de Rauschenberg qui décide d'effacer à la gomme un dessin donné par De Kooning, mais reflète la plus inimaginable disparition historique. Non seulement six millions de juifs (et non-juifs, tsiganes, noirs, homosexuels) sont morts, mais avec leur corps est parti en fumée leur nom ; toute trace et toute preuve qu'ils aient appartenu à l'humanité ont disparu, de même pour ces centaines de milliers de Japonais dont les corps irradiés par le souffle radioactif de la bombe disparurent de la surface de la terre. Devant l'assertion d'Adorno: «écrire un poème après Auschwitz est un acte de barbarie», affirmation qui nie à l'art toute contemporanéité, des artistes ont choisi de montrer l'irreprésentable en créant des «situations optiques pures» (Deleuze) illustrant l'expérience de la catastrophe (génocide) et de la disparition (holocauste) à laquelle est confronté l'humain.

Le monochrome noir minimaliste comme mystique de l'absence joue aussi sur un autre registre : la kénose du corps comme le corps crucifié du Christ qui se vide de sa substance. Avec le monochrome noir c'est le monde qui se vide de sa substance, qui glisse vers sa disparition que Reinhardt décrit comme des «évanescences noires. » Après Auschwitz et Hiroshima, nous ne pouvons qu'affronter une kénose nihiliste : «l'expérience de l'effroi est commandée par l'effrayant» dira Brisson. (Michèle Katz et Jean-Louis

Déotte, L'art à l'époque de la disparition)

L'effacement de Rauschenberg démontra tacitement que l'art moderne, principalement l'avant garde, n'a pu réaliser les solutions utopiques aux maux de ce monde qu'il avait autrefois promises. L'art ne disparaît pas dans la disparition, c'est plutôt le sublime qui y est délogé, remplacé par l'impoésie de l'existence. La bombe atomique promet un néant mort dénué de tout possible. L'atome noir est au monde moderne ce que la peste noire (la Grande destructrice) était au Moyen Âge.

No colors anymore I want them to turn black...It's not easy facing up when your whole world is black. (Paint it Black - Jagger/Richards)

L'utilisation du pigment noir à l'époque de la plus grande destruction montre l'effacement des traces de millions de disparus passés de la vie à trépas au seul «bon» vouloir de l'homme dans les camps de concentration allemands, dans les goulags soviétiques, les prisons latino-américaines, celles des pays de l'Est et de la Chine rouge. Et la haine entre humains est tenace; les manifestations funestes contemporaines ne manquent pas : génocide arménien, massacre des musulmans par des chrétiens en ex-Yougoslavie, guerre civile entre Tamouls hindouistes et musulmans, génocide au Cambodge, au Rwanda et dernièrement au Darfour soudanais et au Kenya. Chaque nouveau génocide depuis 1945 accorde une victoire posthume à Hitler.

«Hitler et Staline ne sont pas des images du passé. Ils venaient du futur. Ils sont l'emblème originaire de notre présent; de notre époque; celle de la déconstruction de l'homme. » (Philippe Forget, Gilles Polycarpe, L'homme machinal)

Devant la faillite de l'humanité, l'art minimal liquide l'historicité de l'art occidental en offrant aucun échappatoire, principalement le monochrome dont la surface «vide de sens» interdit «les projections mentales et les divagations oniriques du spectateur face à un abîme. » (Chalumeau) Aucune identification doit apparaître, tout doit disparaître, formes, perspectives, imagerie symbolique; «cette peinture fait sens parce qu'elle fait du vide... » (Pleynet) Elle nie tout ce que le concept d'art a pu traditionnellement contenir, elle s'élabore sur la modalité de l'absence, du dépouillement pictural. Plus on refuse, plus on signifie : “ less is more “ et “ more is less “. Cela explique les nombreux énoncés négatifs des minimalistes et leur logique asymptotique, toujours presque illogique comme Hurlements en faveur de Sade, le film qui “détruit le cinéma” prophétisa le situationniste

Guy Debord. En effet, le film ne contenait aucune image. Le film tout entier se déroulait sur un écran noir durant les moments de silence et sur un écran blanc durant les dialogues. Œuvre qui se situe dans la négation et non dans le néant. Si elle repousse, dénie, abolit, c'est pour affirmer autre chose...que l'humanité est apte à disparaître à travers l'épreuve qu'elle s'inflige à elle-même.

Poursuivant le travail d'épuration de l'image vers l'abstraction commencé par Delaunay, Kandinsky et Malevitch, l'arte povera ou « l'art minimal » privilégie des formes simples et sobres qui impliquent le dénuement, la pauvreté et la simplicité des moyens. C'est ainsi que Germano Celant, l'un des représentants de « l'art pauvre », propose « d'appauvrir les signes pour les réduire à leur dimension d'archétype. »

Le vide, le rien, l'invisible font partie des œuvres d'art dont ils constituent une dimension essentielle. Peindre le noir devient l'enjeu d'une ascèse et d'une sincérité absentes de la diversité des couleurs. C'est explorer la profondeur mystérieuse du trou noir dans le cosmos, qui absorbe la lumière et peut par là même devenir révélation intérieure nécessaire à tout ressourcement. Le noir comme zone de «pure possibilité pour un nouveau commencement» fut admirablement rendu par la série du Chemin de croix (1958-1966) de Barnett Newman qui se termine sur un tableau blanc-sur-blanc éclatant, impeccable, énergie pure de la lumière fulgurante de l'illumination, tableau que l'on interprète comme image de la transfiguration possible du monde.

«C'est aussi la tâche que les artistes décident de mener à terme, puisque aussi bien il s'agira alors pour eux de concilier dans leurs œuvres les deux issues contradictoires de cette nouvelle conscience de l'après-guerre : la tentative existentielle de dire l'absurdité du monde ou l'éthique escarpée de lui trouver un sens. Sans doute la situation de l'homme au XXe siècle, démuní, amputé du monde, estampé de son destin, est-elle sans précédent dans l'histoire. Dans ce contexte son rapport à l'art va radicalement changer comme le prophétisait en 1812 Hegel dans son cours d'esthétique : “ En général, dans le développement de chaque peuple, il arrive un moment où l'art ne suffit plus. » (Jean-Louis Andral, in Art contemporain en France - Tous les pluriels du rien et du singulier (<http://www.adpf.asso.fr>))

Pierre Soulages est le peintre du noir, ou plutôt de la lumière. Ses peintures (qu'il appelle "outre-noir" ou "noir-lumière") sont un travail sur la lumière : celle-ci vient heurter les surfaces noires parfois striées ou lissées de ses toiles. C'est la réflexion de la lumière sur les états de surface de cette couleur noire,

états de surface qui varient et elle est ensuite réfléchi vers l'œil du spectateur. Cette réflexion de lumière va donc dépendre de la texture du noir et de ses reliefs. Au départ la toile est entièrement noire, et non pas blanche ou rouge comme c'est le cas traditionnellement ; les peintres traditionnellement recouvraient leur toile de rouge, Nicolas Poussin, ou de gris, Goya par exemple avant de peindre, dans le cas de Soulages, les aplats de noir recouvrent la toile, mais il travaille pas avec ce pigment aussi bizarre que cela puisse paraître ; ce qui l'intéresse c'est le jeu d'ombre, le clair obscur abstrait de la lumière ; l'éternel combat de la lumière contre les ténèbres.

" Dans mes peintures, il s'agit d'une lumière réfléchi, transformée et transmutée par le noir. Ce qui m'intéresse, c'est d'explorer les variations possibles des états de surface du noir. (...) Je travaille avec la lumière que réfléchit l'état de surface de la couleur que j'apporte. Je dis multiple parce que ces stries ne sont pas mécaniques comme dans le cas du peigne cubiste



où elles sont toutes semblables -, mais il y a des stries qui ont des angles différents. Si on compare chaque strie, il y a une crête et un sillon, et l'angle de chaque crête est différent, c'est-à-dire qu'il y a une face, une minuscule face, qui réfléchit la lumière différemment ; ce qui fait qu'on obtient une réflexion de la lumière extrêmement variée parce qu'à chaque strie il y a une réflexion différente. "

L'ARC-EN-CIEL PSYCHÉDÉLIQUE

Les années 1960 marquent le retour fulgurant de Dionysos et de ses "happening" libérateurs empreint de musiques éclectiques, de danses fusionnelles, de fraternités amoureuses et solidarités pacifiques. C'est l'invasion méditerranéenne de l'Amérique par Dionysos. Comme par magie, l'artiste retrouvait l'âge d'or de la Grèce antique où l'artiste était l'intermédiaire entre l'homme et les dieux et se sentait investi d'une mission, celle de déjouer la catastrophe annoncée par les horreurs et les désastres de ce siècle, de se battre contre la capacité de la raison à se détruire elle-même. (Ribon)

"Dionysos est un hymne à la vie, Associé au monde végétal et à la vie des plantes, ses fêtes populaires suivent le calendrier agricole. Il célèbre la manifestation de la vie sous toutes ses formes : eau, le sang, le sperme : la vitalité de l'être. Mais son culte est contesté et ses adeptes parfois persécutés par les théologiens classiques fidèles aux dieux de l'Olympe. Dionysos dérange, car il remet en question tout un système de valeurs, l'orthodoxie d'une expérience religieuse basée sur l'absolu. Avec Dionysos, on chantait, on buvait le vin béni, on se promenait, se maquillait et narguait les "coincés" par des cortèges de phallus géants où l'on se déguisait en animaux. Les femmes, habillées de fourrures de faon, têtes couronnées de lierre, ceintes de serpents, quittent les maisons pour les montagnes où l'on danse aux sons des tympanons et des flûtes. On mange de la viande crue comme avant la découverte du feu, on se gorge de sang en cela célébrant le dépassement de la condition humaine par la spontanéité des actes comme délivrance totale de la fameuse moira, le destin; hommes et femmes réunis dans cette fulgurante orgie déifiée. Oui, Dionysos est bel et bien dieu du théâtre et ses disciples acteurs de leur propre vie. L'euphorie et l'ivresse anticipaient la vie d'un au-delà orgasmique." De quoi donner envie de mourir sur-le-champ ! (Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses I)

L'art doit renouer avec le sacré et ce passage s'effectuera grâce à la résurgence des mythes intemporels et archaïques dans la modernité. Face à la domination politique et technicienne des totalitarismes, des artistes

envisagent à nouveau le recours au primitif axé sur la spontanéité comme moyen de sabrer la culture occidentale rationaliste.

“Le primitif était un homme intégré dont la pensée était centrée sur l’univers dans sa totalité.(...) Créateur de mythes, de phantasmes et de symboles, il avait tout du véritable artiste, tous les objets qu’il créait étaient de véritables oeuvres. Il savait faire la fête...il s’agissait d’entrer en extase et de retrouver l’état paradisiaque du temps fabuleux des commencements.” (Maurice Demers et André Moreau, Québec Underground, t.III, p.88)

Dès 1933 Hans Hartung s’était fait le précurseur de la peinture gestuelle. Il



donne à la ligne un aspect de sismographe psychique. Pour la première fois le tracé d'une ligne n'est plus entraîné aux équivalences plastiques du réel ou du conceptuel. Les valeurs soulignées dans ce cas sont le hasard et l'énergie investie dans les gestes de l'artiste manipulant la peinture (d'où l'appellation fréquente : tachisme gestuel). Un tel art se distingue de l'expressionnisme figuratif en ce

que dans celui-ci s'exprime l'émotion de l'artiste par le sujet d'abord, alors que le tachisme prétend le



faire par la matière picturale seule.

L'abstraction lyrique, mouvement dominé par Georges Mathieu et Hans

Hartung se poursuit encore aujourd’hui. La vitesse, l'improvisation, la

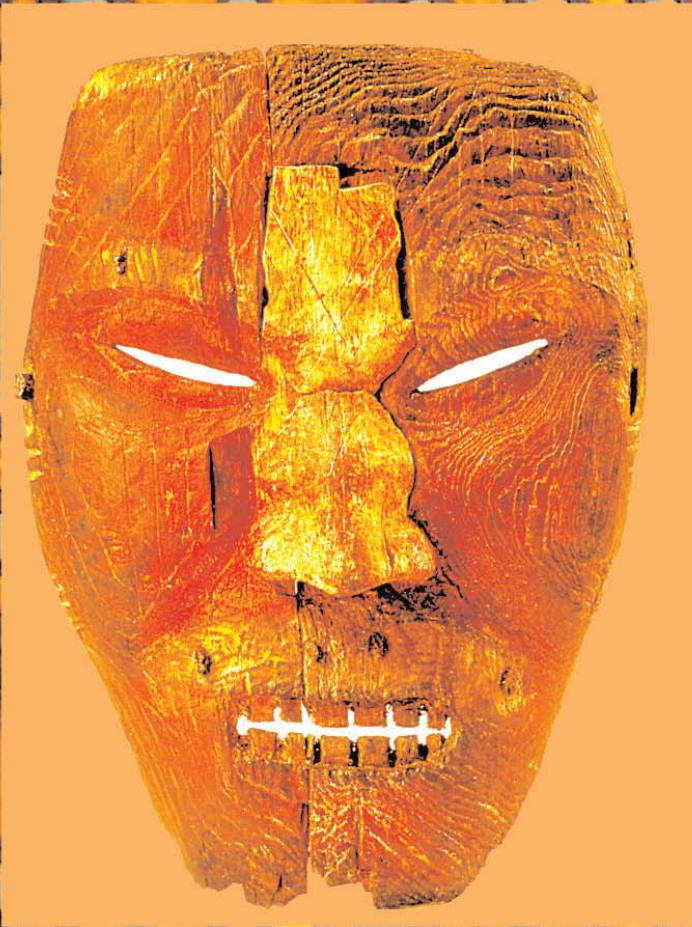


spontanéité du geste, et l'émotion de l'instant caractérisent ce mouvement. L'abstraction lyrique s'oppose à l'abstraction géométrique, jugée trop froide, trop rigoureuse et parfois même ennuyeuse. Précurseur du happening et qualifié par André Malraux de “calligraphe occidental”, Georges Mathieu a défendu un art libéré de toutes règles classiques. Mathieu fut le premier à abandonner les lignes géométriques au profit de l'élan lyrique, imposant dans les années 1950 un art nouveau du signe, de la couleur et de la lumière sur des toiles de très grand format. cet artiste autodidacte qui revendiquait l'invention d'un langage pictural autonome a pulvérisé l'héritage de Mondrian et de l'abstraction géométrique en imposant une peinture de pure vitesse et de pure folie faite de taches, de projections de Ripolin et de courbes appliquées directement avec le tube sur des toiles posées horizontalement. On a souvent négligé le fait que la liberté de son geste avait précédé celui de Pollock, de De Kooning ou de Gottlieb.

Inspiré par le tachisme et l'abstraction lyrique de son ami Georges Mathieu, Riopelle crée un style de peinture où il applique en épaisseur avec une truelle de grandes quantités de couleurs sur la toile formant une constellation de petites taches multicolores.

Le mouvement néo-primitivisme tenta de prélever les références dans le passé à partir desquelles il serait possible de bâtir l'avenir. En effet, chaque époque cherche à réactualiser le connu antérieur dans sa spécificité culturelle et technique nouvellement acquise. L'art brut (Dubuffet) délivré de toutes conventions tenta de renouer avec la fraîcheur du graffiti d'enfants tandis que l'art Cobra, synthèse entre surréalisme, primitivisme et abstraction mettra à jour un bestiaire primitif de monstres et de masques dadaïstes. Le groupe Cobra est une autre branche de l'abstraction lyrique. A Bruxelles au lendemain de la guerre, des artistes parmi lesquels les Danois Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Henry Heerup, Egille Jacobsen, les Belges





Christian Dotremont, Joseph Noiret, les Hollandais, Karel Appel, Constant, et Corneille, se réunissent dans le souhait de réaliser leur idéal d'une meilleure société, en pensant que l'expression créatrice pouvait devenir un langage universel. Ils rejettent la culture rationaliste européenne dont la guerre vient de démontrer la décomposition.

Ils recherchent dans les formes artistiques les moins contaminées par les normes et les conventions, les signes des expressions primitives : c'est l'art préhistorique, l'art populaire médiéval, l'art naïf, les créations des enfants ou des handicapés mentaux, l'écriture, la calligraphie, qui pour eux sont au plus près de la nature de l'individu, de son psychisme et d'un subconscient au plus proche de son authenticité profonde.



Aussi entreprennent-ils de rechercher toutes les formes irrationnelles qui peuvent s'exprimer dans l'art sous toutes ses formes, et dans toutes ses matières : le dessin, la peinture, la sculpture, le bois, le métal, la terre, les mots, les sons, l'écriture. A l'origine de leur activité artistique, se trouve donc une réflexion politique engendrée par une analyse marxiste révolutionnaire de la société, et contre toute spécialisation de l'art : ils s'intéressent à la réalisation en commun d'œuvres de poèmes, d'écritures, de peintures en s'opposant à tout formalisme stylistique ou esthétique.

Classé aux États-Unis dans une continuité de l'expressionnisme abstrait défini aussi par le terme d' "Action painting", CoBrA sera perçu en France comme une prolongation du surréalisme, que l'on baptisera "l' Abstraction Lyrique " .

Cette sympathie pour ne pas dire admiration pour la tradition des peuples "barbares" de cette terre, la contre culture en sera le terreau : orientalisme pour le beatnik et chamanisme pour le hippie. Artistiquement parlant, il s'agit de métamorphoser les simples impulsions naturelles de l'être en improvisations artistiques : l'acte créateur doit être spontané comme la respiration. Écriture automatique à la Ginsberg et "cutt off" à la Burroughs, roman écrit d'un seul jet comme On the Road par Jack Kerouac, free jazz à la Charlie Parker, peinture gestuelle sans retouche à la Jackson Pollock, tout

concourt à célébrer le "ici et maintenant" de notre passage sur terre. La vie est un "happening" et la littérature est le médium idéal d'expression. Les quatre évangiles, les quatre textes fondateurs de la contre-culture seront Howl de Allen Ginsberg, Sur la route de Jack Kerouac, le Festin nu de William Burroughs et Joyeuse Cosmologie de Alan Watts ou Les Portes de la perception de Aldous Huxley, c'est selon.

On assiste alors à l'éclosion d'un mysticisme de l'immanence qui s'inscrit dans l'horizontalité de la vie terrestre et non plus dans la verticalité de la transcendance. Une immanence donc qui s'exprime par l'extase du corps, l'osmose avec la nature, le cycle de la vie et de la mort vécue au quotidien; autant de voies qui conduisent au satori, à l'illumination ici-bas. L'art psychédélique est foncièrement néo-primitif carrément dionysiaque aux couleurs de l'arc-en-ciel lancés sur la toile par le peintre/chaman. Sans oublier bien sûr, le retour marqué vers le tatouage new age.

Autrefois, le tatouage, scarifications et autres modifications corporelles correspondaient à la pensée magico-religieuse animiste accompagnant les rites d'initiation et autres cérémonies commémoratives puis ensuite, déterminaient la condition sociale de l'individu (chef, guerrier, esclave) et finalement, cet esthétisme corporel suggérait une gamme d'émotions allant de la sensualité à l'érotisme. Les marques corporelles sont planétaires et attestées depuis le Néolithique chez les Celtes, Eskimos, Égyptiens, Japonais, Polynésiens, Berbères, Bédouins, Arabes, Africains, Amérindiens; rares sont les peuples qui ne soient pas marqués.

Les marques distinctives de nature biologique additionnées aux particularités culturelles et psychologiques qui en découlent forment les races et les ethnies. Devant cet accroissement démographique exponentiel sont vite apparus la nécessité de contrôler ces êtres humains et régulariser les dynamiques et pratiques de la vie en communauté. Toutes sortes de constructions collectives d'individus, de clans, de métiers, de classes, de races et de nations se sont ainsi constituées augmentant de manière exponentielle le répertoire des signes distinctifs.

Mais contrairement aux arts premiers de l'art préhistorique qui étaient expression sacrée du divin, ce néo-primitivisme est expression de l'humain, de ses désirs et de ses illusions. Comme l'art totémique de la Préhistoire qui cherchait à construire l'individualité de l'être, l'art néo-primitiviste, inspiré par les rituels de tatouage et de scarification de la peau des sociétés archaïques, chercha plutôt à délivrer un message d'authenticité plus proche de la nature, contre l'artifice moderne. Il s'agit en fait de redonner au corps

une identité personnelle au détriment de la conception strictement fonctionnelle des organes. Ainsi le corps devient la mise en scène de l'expression si non de l'exploration de soi et cette métamorphose du corps modifié, sorte de curriculum vitae visuel, agit comme un talisman qui protège de l'aliénation déshumanisante.

Changer son corps par ces écritures corporelles établit un nouveau rapport au monde qui permet à de nombreuses personnes d'exprimer de plus en plus leur mécontentement par rapport à leur société; "le mécontentement du civilisé face à la civilisation" soit face au matérialisme en politique et dans les sciences. Cette quête du primitif s'inscrit dans une résistance au rationalisme et fonctionnalisme froid caractéristiques des idées scientifiques, philosophiques et de la politique occidentale par un retour à un art animiste où les mythes sont envisagés comme "un récit des origines, une parole choisie par l'histoire" (Barthes)

Ainsi le corps devint le lieu d'expression, le matériau de «la résistance par le spirituel. » Devant l'impossibilité de changer le monde, la contre-culture délaisse l'émancipation politique organisée pour une révolution toute intérieure, tournée vers l'individu. Tatouages et scarifications primitifs reviennent en force pour bien marquer en soi son mécontentement par rapport la société actuelle. Transgression politique mais aussi religieuse car ces pratiques archaïques mettent en pièce le tabou judéo-chrétien de l'intégrité corporelle : «Tu n'attenteras pas à ta chair, (...) tu ne feras aucun tatouage, aucune marque. » (Lévitique, 19 : 28)

L'influence de l'Orient est indéniable. Devant les résistances inévitables et réactionnaires d'une certaine intelligentsia engluée dans des religions qu'elle ne respecte même plus, le beatnik amorce une parade spirituelle, une contre-attaque qui vient de l'Orient : le bouddhisme-zen.

Les préceptes zénistes que l'on découvre, on pense ici à Psychothérapie en Orient et en Occident de Alan Watts, correspondent parfaitement à l'état d'esprit de l'époque et se répandent comme une traînée de poudre dans les campus universitaires en premier, dans les bandes beatniks par la suite : l'illumination spontanée appartient à celui qui ne veut rien et qui jouit de tout. Parole zen que Bob Dylan traduira ainsi "When you got nothing, you got nothing to lose."

Il est indéniable que le bouddhisme-zen n'a jamais pris racine en Occident comme religion mais s'est avéré une philosophie importante où les jeunes ont trouvé ce dont ils avaient besoin c'est-à-dire l'amoralisme spirituelle du

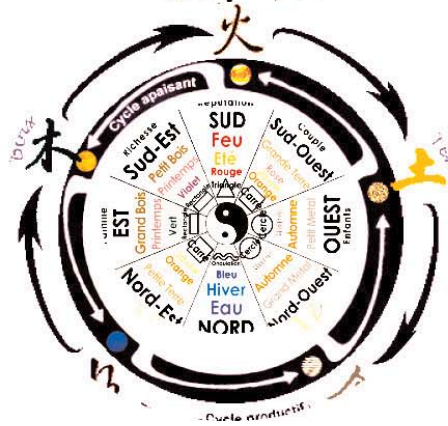
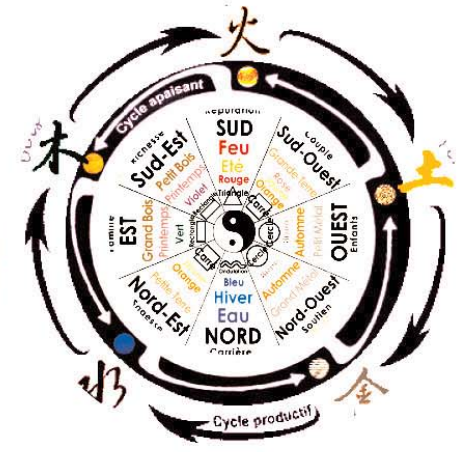
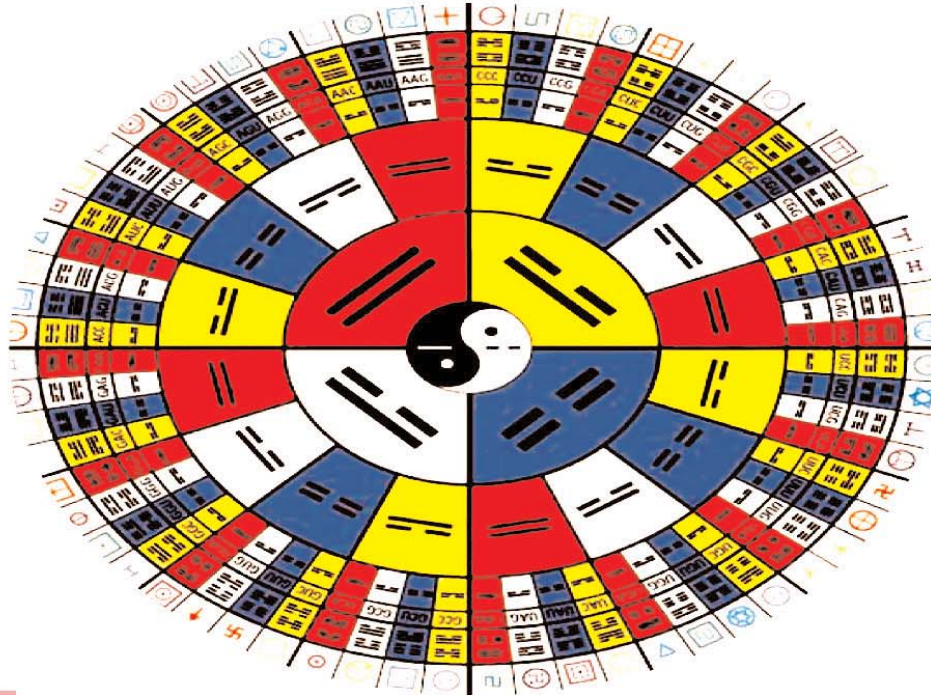
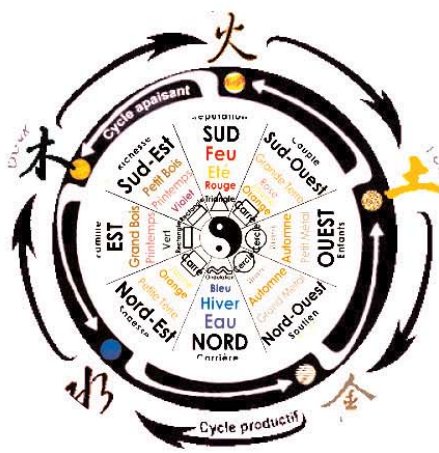
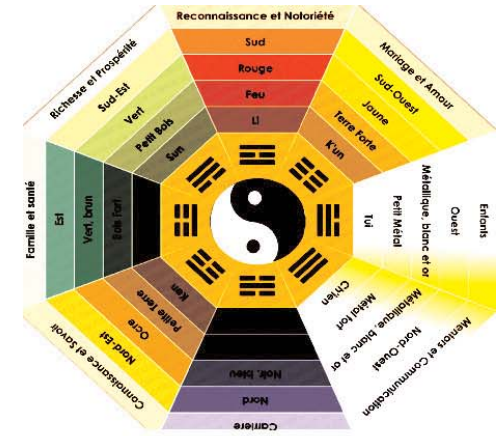
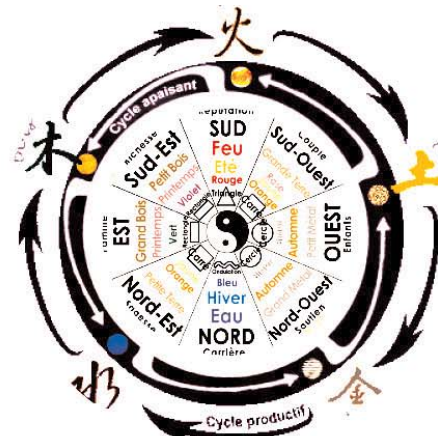
haschisch et la fantaisie sexuelle de l'Orient tantrique aux parfums épicés du Kama-Sutra indien pour exprimer leur rébellion contre une société qui a violenté les êtres (on affirme que le XXe siècle fut le siècle le plus barbare de l'humanité) et mécanisé son environnement au nom du progrès. Deux concepts orientaux prennent racines : les chakras hindous (Prana) et le Feng Shui chinois.

Le Feng shui eût aussi une influence considérable le choix des couleurs psychédélique. Le Feng Shui traditionnel se base sur la capacité de rééquilibrer les énergies de l'environnement et de l'individu en apportant d'une manière rationnelle des éléments extérieurs tels que des structures, des formes, des sons, des parfums, des couleurs, des symboles feng shui... Le feng shui couleur demeure un élément très subtil et très énergisant de ce que l'on peut apporter à un lieu, à un élément décoratif voire un vêtement, un bijou, ou un maquillage...

On distingue deux types de couleurs en feng shui. Les couleurs yin (principe féminin, la nuit, le calme et l'obscurité) qui sont les couleurs douces, pastels et les couleurs yang (principe masculin, le jour, le bruit et la lumière) qui sont vives. Ces couleurs feng shui sont opposées et à la fois complémentaires. Il faut un parfait équilibre yin-yang dans un lieu de vie pour l'harmonie et le bien-être. Mieux vaudrait peut-être se sentir simplement bien. tre bien est de loin préférable à aller mieux. Ce bien être résulte d'une relation subtile entre l'intérieur et l'extérieur.

Les vibrations énergétiques apportées par les couleurs participent à la vie d'une manière très subtile. Pour les praticiens taoïstes qui furent à l'origine de la médecine chinoise la couleur est pure énergie et cette énergie influe très profondément non seulement sur le psychisme (Shen) mais également sur les organes et sur leurs fonctions. En quelque sorte les couleurs lorsqu'elles sont pures nourrissent les organes et facilitent leur fonction. Par conséquence lorsqu'une couleur est, pour une raison ou pour une autre, troublée elle peut, en retour troubler l'énergie On retrouve donc dans ce principe les sept couleurs de l'arc-en-ciel qui, finalement, se transforment en lumière, donc en compréhension (Ming = compréhension, illumination formé des caractères soleil et lune accolés) et en salut, donc en santé et en joie. La lumière engendre la vie... la vie se manifeste dans le mouvement des couleurs. Lorsque ces couleurs s'harmonisent avec la vie l'énergie vitale se manifeste dans toute sa force et sa présence.

Les "Quatre Orients" utilisés en Feng Shui sont (1) le Phénix Rouge correspondant au Sud et nécessitant un espace dégagé... (2) la Tortue Noire



correspondant au Nord et à une position stable...(3) le Dragon Vert correspondant à l'Est et à une capacité de croissance... (4) le Tigre blanc correspondant à l'Ouest et à un appui protecteur.

Ces Quatre Orientes sont la plus évidente démonstration du pouvoir des couleurs puisqu'à chaque orient et à chaque symbole est lié une couleur essentielle qui permet de faciliter le mouvement de l'énergie... donc de régulariser l'environnement et l'habitat. Ces Quatre Orientes, ou " Quatre Figures " (Si Xiang), peuvent quant à eux se répartir encore dans les " Huit Directions " ou " Huit Trigrammes " (Bagua) qui sont, en fait, les directions célestes. Dans ce cas, dans le sens des aiguilles d'une montre, le Nord est de couleur noire, le Nord-Est est bleu, l'Est est vert turquoise, le Sud-Est est violet pourpre, le Sud est rouge, le Sud-Ouest est rose-carmin, l'Ouest est blanc, le Nord-Ouest est gris... tandis que le centre, donc la position de l'observateur ou le soi est jaune ou brune.

Depuis des siècles en Chine, le jaune est la couleur impériale par excellence... et de ce fait très respectée mais peu adoptée en tant que telle. On utilise la couleur safran, mélange de rouge et de jaune, l'un tempérant l'autre comme la terre tempère le feu et comme le feu transfère son énergie excessive vers la terre.

Le bleu représente la constance, le perfectionnement, l'évolution permanente, l'initiation et est utilisé pour des pièces servant aux études, à l'enseignement, au travail intellectuel.

Le vert image la renaissance de la nature, la germination, la force printanière, le courage d'entreprendre et est donc particulièrement recommandé pour les chambres des enfants.

La couleur bleue-turquoise apporte la sérénité, la permanence, la bienveillance, l'autorité tranquille et est donc appropriée pour la chambre des parents.

Le vert émeraude symbolise la richesse de l'esprit, l'intelligence, le courage et la bravoure et est recommandé pour le bureau de travail.

Le pourpre représente la majesté, la maturité, l'autorité conférée par l'expérience et est destiné principalement à la chambre des grands parents.

Le violet est symbole d'éveil de l'esprit à ce qui demeure invisible au commun des mortels, à la communication avec les esprits (Shen) et est donc

réservé à l'autel familial des ancêtres.

Le rouge représente la joie, la fête, la vitalité, l'opulence et se retrouve donc dans la salle de séjour ainsi que sur la porte principale, généralement sous la forme d'un charme ou talisman.

Le rose carmin représente la sensualité, le bien-être et est destiné aux boudoirs, alcôves et salles de bains.

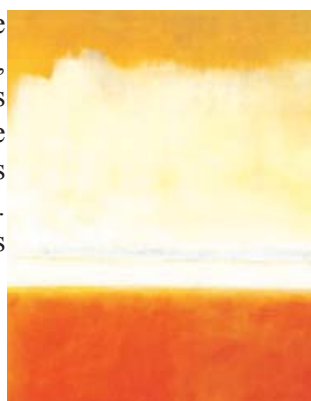
Le blanc représente la pureté, la justice, la décision, l'autorité de fait et convient aux salles d'audience où s'exerce la loi. C'est également la couleur qui était utilisée pour l'entrée afin de purifier les énergies qui entrent et qui sortent de la maison. Le blanc sert, en quelque sorte, dans ce cas particulier, de sas énergétique.

Le gris est la couleur de la sagesse, de l'expérience longuement mûrie, de la réflexion et se retrouve dans les pièces où l'on souhaite retrouver le calme grâce à la méditation. C'est la couleur idéale des pièces où l'on souhaite exposer des oeuvres d'art.

Le noir est la couleur de l'intériorisation, de l'immobilité créatrice, du retour sur soi, de l'humilité . Comme en Feng shui décoration cette couleur est difficile à utiliser, les praticiens du Feng Shui lui substituent les "jeux d'ombres"... en jouant avec la lumière sur des cloisons ou des papiers de soie. Dans les maisons on utilise volontiers les ombres produites par les plantes et plus particulièrement par les bonsaï et les bambous et projetées sur une cloison grâce à un éclairage savant. Personne ne peut dire qu'il ne connaît pas les ombres chinoises qui sont nées de ce concept.

L'attrait de l'orientalisme, principalement sur la côte ouest américaine, influença grandement le mouvement colorfield qui signifie en français : « champ colorés » . Le colorfield painting est une des tendances de l'expressionnisme abstrait, il s'oppose à l'autre grande mouvance, l'action painting. Les œuvres des peintres faisant partie de l'abstraction chromatique sont aisément reconnaissable par leurs aplats de couleurs. L'artiste s'exprime exclusivement par le moyen de la couleur qu'il pose sur la toile en aplats à bords indécis, en surfaces mouvantes, parfois monochromes , ou composées de bandes colorées. Il atteint ainsi une dimension spirituelle particulièrement sensible. Ils s'opposaient aux peintres de l'action painting, dont nous avons parlé dans la partie précédente qui privilégiait le geste.

Selon Rothko artiste américain, considéré comme l'un des leaders de l'abstraction chromatique, l'esthétique colorfield est très liée au spirituel, à des « énergies inconscientes ». L'artiste se considérait comme un faiseur de mythe. Dans les années 1940 il se détache des formes du passé. Nous pouvons voir dans certaines œuvres des calligraphies, ou très influencé par Pollock.



De 1946 à 1948, De Kooning abandonne les techniques picturales qu'il maîtrise. Désormais ses toiles traduisent une diminution des moyens picturaux, réduction de la palette au noir et au blanc, choix des matériaux les moins coûteux possibles (sapin, feuilles de papiers montées sur toiles, etc.). De Kooning expérimente dans ses peintures positives-négatives tous les procédés d'effacement : grattage, recouvrement, maculation, etc.. L'évolution de De Kooning n'est pas linéaire : tout au long de sa carrière artistique, il oscille continuellement entre figuration et abstraction, refusant de se figer dans un style.



Clyfford Still s'orienta vers une abstraction chromatique plus statique et réductrice, insistant sur la faculté qu'on les grandes surfaces de couleurs pures de procurer un impact dramatique. Il fut un des premiers à avoir un style reconnaissable, une image caractéristique permettant d'identifier son travail, son œuvre. Il reprend l'idée de participation physique présente dans l'abstraction gestuelle, mais le geste, l'expressivité du geste n'est pas l'élément le plus important, il veut trouver « une relation nouvelle entre la forme et le fond pour affirmer l'unité organique du tableau et donner au champ coloré une nouvelle intériorité ». L'artiste utilisait probablement un couteau pour étaler ses grandes surfaces pigmentées, les juxtaposer et affirmer la platitude de la toile. Les bords flamboyants et réguliers des



formes de l'artiste empiètent sur le fond semblant composé avec lui une surface continue. La brutalité de ses débuts est un aspect important du travail de Clyfford Still : « la puissance véritablement torrentielle de son imagerie avec ses formes d'une agressivité cruelle, qui semblent arrachées, presque physiquement à leur milieu naturel. La brutalité de Still incarne une sorte de conquête de l'esprit sur la matière au sein d'une lutte acharnée pour créer la forme à partir du chaos.

La lutte, la réconciliation des contraires sont très présents chez Robert Motherwell. Ainsi l'artiste créa une série intitulée Je t'aime - en opposition aux Elegies liés à la mort - où la vie triomphe. Par ailleurs d'un point de vue formel, Motherwell veut conserver la spontanéité du geste tout en exerçant un contrôle esthétique nous voyons ici encore l'importance des oppositions dans son travail. Dans ses œuvres le noir et le blanc sont des couleurs plus que fréquentes, le noir pour des raisons aussi pratiques qu'esthétiques : l'émail noir était alors la peinture la moins chère, le blanc parce que Motherwell ne le concevait pas comme un fond au sens conventionnel du terme. Une explication de cette opposition est la lutte manichéenne de la puissance de la lumière contre les puissances de l'ombre. Les thèmes de la mort, de l'amour, du malaise (angoisse) de l'occidental sont aussi récurrents.



Source :

L'importance des couleurs dans le Feng Shui,

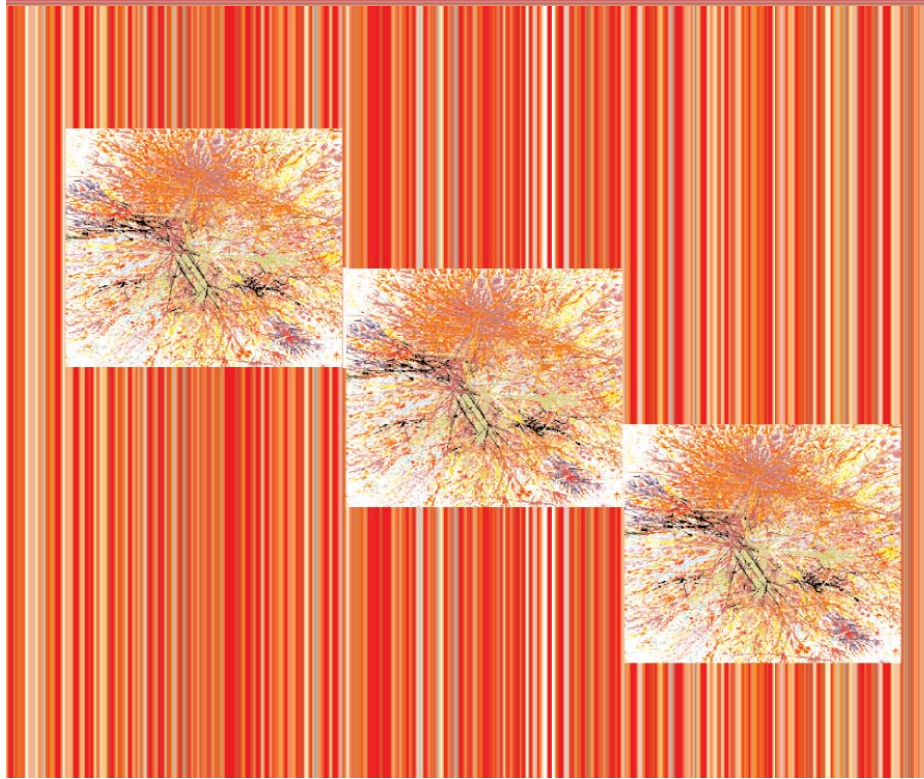
<http://www.espacefengshui.com/couleur-dans-feng-shui.php>

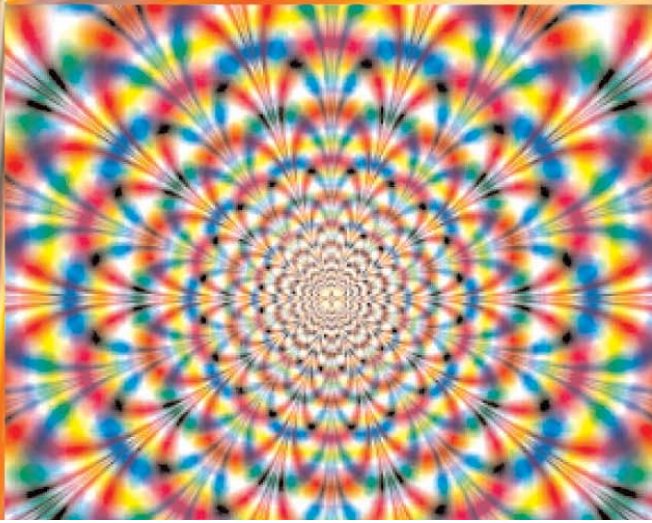
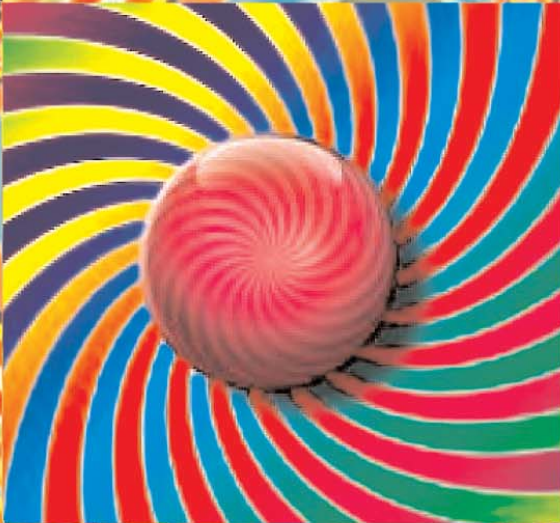
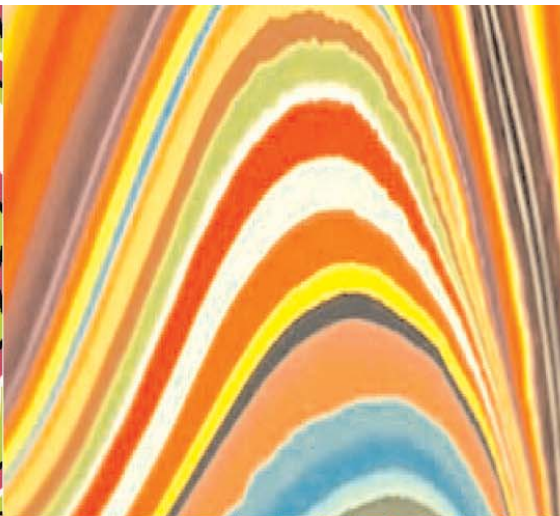
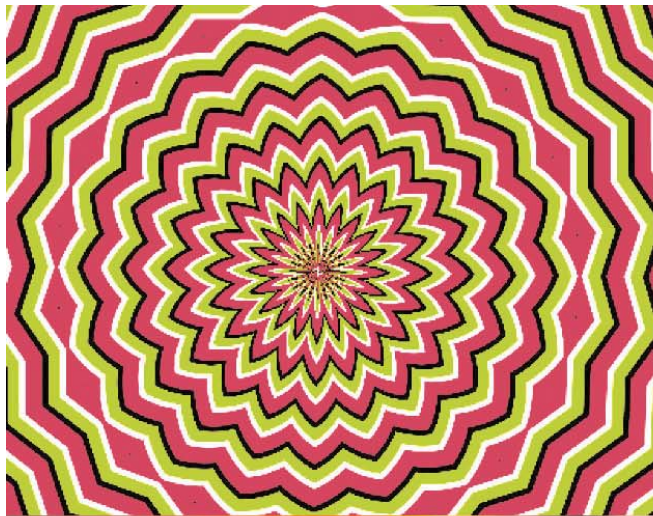
Expressionnisme abstrait

<http://ecoledeny.blogspot.ca/2011/01/introduction-definitive.html>

LE KALÉIDOSCOPE HALLUCINATOIRE.

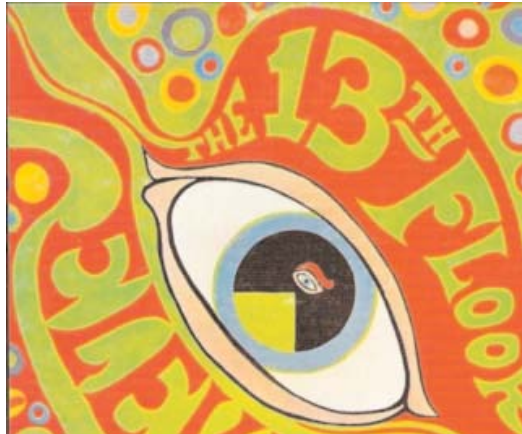
Puis vint le LSD et sans ce puissant psychotrope hallucinogène synthétisé dans les laboratoires Sandoz en 1938 par Albert Hofmann, l'art psychédélique, l'art rétinien Feng shui des affiches de la Bay Area aussi hermétique que trippant, n'avait aucune chance d'exister. Inspiré par l'Optique art, une transmutation était possible qui courbait nos visions épouvantablement rectilignes. Il suffisait de se laisser aller. La culture





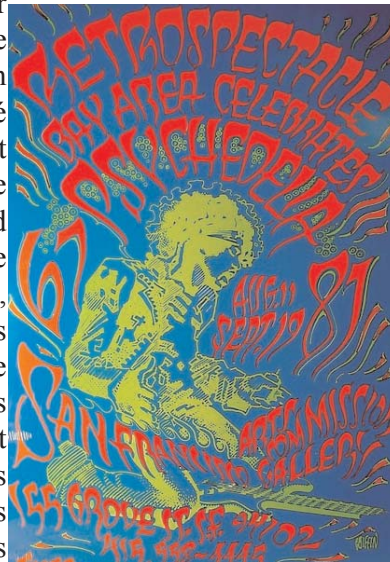
psychédélique était un art de voir au-delà des apparences soit la disparition des contours entre l'usager et le reste du monde. Perception accrue, sensorialité diffuse favorisent l'union du mental et du cosmos et ainsi accéder à la connaissance supérieure, à l'extase cognitive.

Quand le dessin fusionne avec l'Optique art.



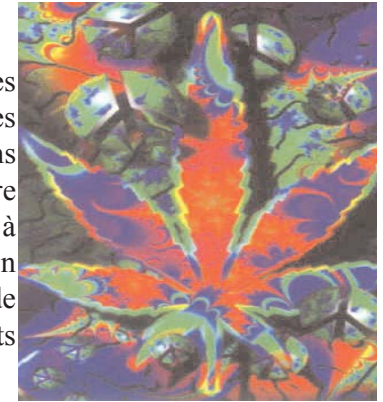
Un agencement de signes que les posters rendaient visibles dont The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators, un album dont la pochette ocellée de couleurs jaunes et bleues autour d'un œil incrusté de symboles ouvrait la voie à un courant graphique que suivraient Electric Prunes, Holy Modal Rounders, Fugs, Mothers Of Invention, Donovan et autres Beatles.

Un mouvement était né et avec lui un style graphique auquel affiches et pochettes de disques donneraient leurs lettres de noblesses. Objet publicitaire à moindre frais, le poster emprunte sa technique à la sérigraphie d'abord en un sobre noir et blanc puis en faisant éclater la couleur. Le procédé mélange photographie, dessin, collage et peinture dans la poursuite du Jugendstil de George Hirth, du Pop Art initié par Richard Hamilton, de l'Op Art et de l'éclectisme égyptien. Le lettrage en est la marque, arrondi, tordu, à la limite du lisible. Les jeux optiques renvoient aux images que produit un trip sous acide. Les arabesques fondues dans les couleurs flashy traduisent les visions hallucinées du voyage. Les affiches encollées sur les portes et les murs s'adressent aux initiés qui savent les interactions entre les drogues psychoactives et la musique. Elles sont composées de signes suffisamment explicites pour qu'une connexion s'établisse entre le public et le son de l'événement annoncé.



Dans son remarquable ouvrage, augmenté d'affiches, de cartes postales, de tickets de concerts mais également de badges, Philippe Thieyre insiste sur l'éclosion d'un art mis en orbite par Wes Wilson avec The Sound, réalisé en septembre 1966. L'auteur qui « n'a pas étudié les beaux-arts dans sa jeunesse mais l'horticulture (...) réussit là une des œuvres les plus marquantes de la période : figure sensuelle d'une femme entourée d'écritures à peine déchiffrables dans un mélange improbable de violet, de vert et de rouge. » Il est avec Rick Griffin, Alton Kelley, Stanley "Mouse" Miller et Victor Moscoso l'un de ceux qui se détachent de cet art novateur formant un groupe surnommé The Big Five.

Entre 1966 et 1971, près de six cents affiches sont réalisées par une poignée de graphistes maniant le code psychédélique avec un sens aigu de l'hermétisme qui est le vocabulaire secret des initiés. Leurs messages destinés à rameuter aux portes du Fillmore, de l'Avalon Ballroom et du Matrix, les hipsters en mal de sensations fortes deviennent bientôt des objets de culte.

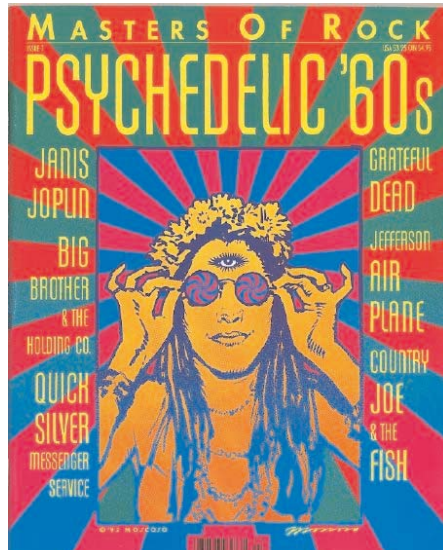


Bill Graham se souvient : « Je partais sur le coup de quatre heures du matin, je roulais jusqu'à Berkeley et je recouvrais d'affiches tous les murs de la ville, avec une préférence pour les chantiers, avec leurs grandes palissades. Quand les gens se réveillaient le matin, il y en avait partout. Au début, les affiches coûtaient cinq ou six cents chacune à imprimer. J'en faisais fabriquer cinq mille. Ensuite le prix a beaucoup augmenté. Bichromie, quadrichromie... Certaines étaient quasiment illisibles ! Au point que je disais aux dessinateurs "si on garde ce dessin, il faudra rajouter un astérisque, et une légende en bas pour tout expliquer". Mais ça a fini par devenir le jeu à la mode, chaque semaine : essayer de déchiffrer ce qui était écrit sur l'affiche ! »

Wes Wilson qui avait fait ses débuts sur la scène de la Bay Area en assurant le design des prospectus pour la San Francisco Mime Troup (une troupe de théâtre à vocation satirique) et les Merry Pranksters Acid Tests était un graphiste fécond. Il avait conçu l'affiche du



premier Trips Festival et le logo de Family Dog Production, un collectif au sein duquel Chester Helms, découvreur de Janis Joplin, jouait un rôle des



plus actifs dans l'organisation de concerts. Son style typographique fortement inspiré d'Alfons Mucha, de Gustav Klimt et d'Alfred Roller annonçait un artiste des profondeurs véritablement incontournable. Ce maître de l'art rétinien psychédélique espérait bien vivre de son talent. « Entre l'imprimerie et le reste, confie Wes Wilson, je gagnais dans les soixante-quinze dollars par affiche. On en imprimait environ cinq cents, sur du papier de 35 par 50 cm, un genre de papier vélin très bon marché. Le plus gros problème, c'était l'argent, car on n'avait pas vraiment les moyens de faire quelque chose de très recherché. On imprimait en noir et blanc, parfois avec une couleur. Évidemment, le temps de lavage était assez long. C'était un facteur supplémentaire à prendre en compte. Sur les soixante-quinze, il me restait dans les quarante-cinq dollars. Pour environ huit heures de travail ».

L'admiration que suscitent ces affiches inspire assez vite l'idée de les récupérer. Les voici transformées en posters ornant des chambres adolescentes. Ainsi sont recréées les conditions planantes de l'écoute domestique qui devient un modus operandi pour ceux qui vivent la musique comme une alternative à la réalité normée. La singularité de cet art est qu'il est voué à la dissipation. L'American way of life, et sa propagande en faveur de la consommation, assiste à la multiplication de gestes éphémères promis à la consommation.

Cet art a quelque chose d'inaugural dans le mélange des formes qu'il met en place. Il est assurément, après Dada, celui qui a jeté le plus de ponts entre les pratiques. Multimédia, mixed media, sont des mots contemporains de ce temps où se développent



simultanément des événements incluant light show, concerts longue durée, lectures, happenings, théâtre expérimental. La culture semble irrévérablement attrapée par la queue du désir avec cette particularité que celui-ci entretient les meilleurs rapports avec la spiritualité et l'extase modifiée par les drogues douces et dures.

Le psychédélisme a finalement pénétré tous les interstices du désir alternatif. On le retrouve présent dans la musique (et c'est le psychedelic sound) mais aussi la littérature, le cinéma, le théâtre, la mode et un certain tourisme. S'il possède son pays natal, la baie de San Francisco, il est évident qu'il s'écartera de son centre et parcourut le monde.

L'art psychédélique rétinien expire en 1971 avec la fermeture des deux Fillmore de Bill Graham, laissant derrière lui une cohorte de morts (Jimi Hendrix, Alan Wilson, Janis Joplin, Neal Cassady, Lenny Bruce ...) alors que se profilent Goa et Katmandou, ces routes en cul-de-sac où s'étiolent les derniers hippies aux cerveaux incolores, accrochés machinalement à une seringue psycholeptique. Il convient cependant de nuancer cette fin d'un monde dans les nuées. L'influence du psychédélisme est visible dans la propagande coloriste du Pop art et du kitsch.

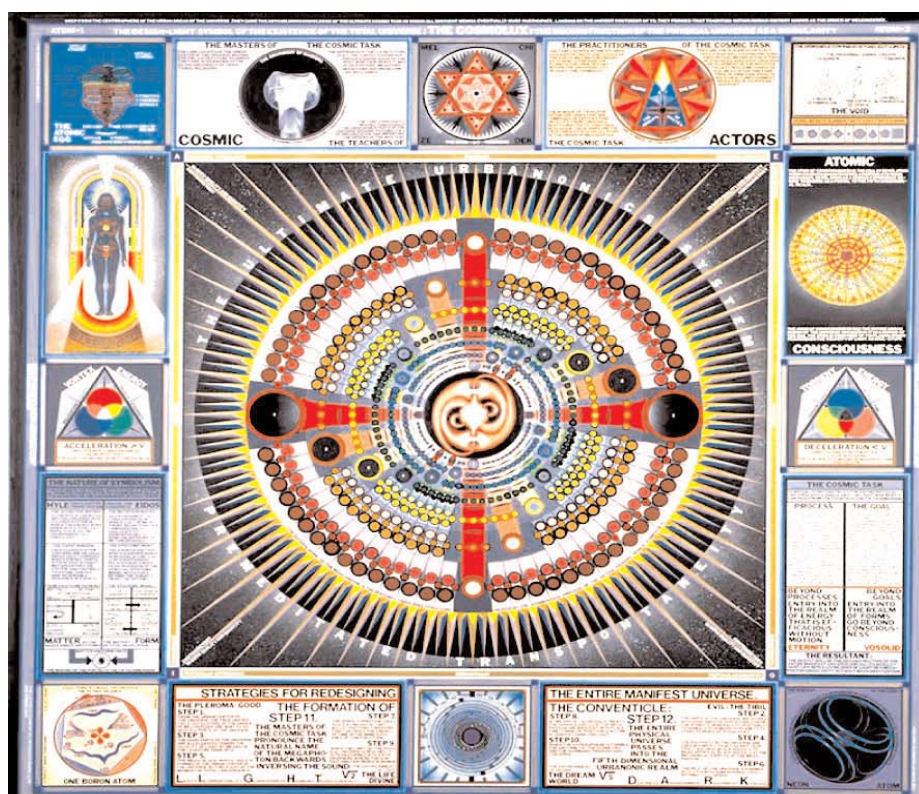
Source :

Guy Darol, UN ART RÉTINIEN, LE PSYCHÉDÉLISME

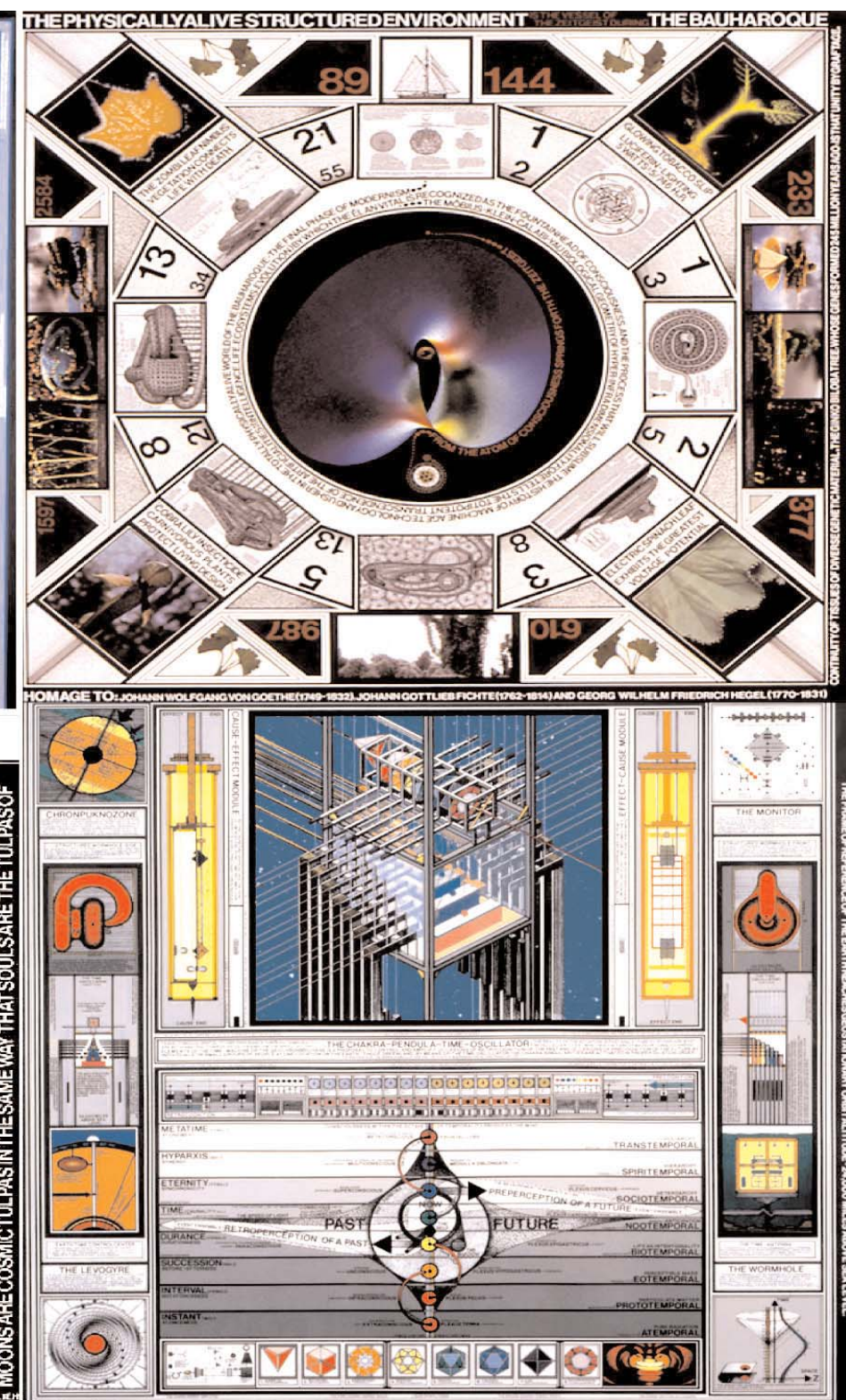
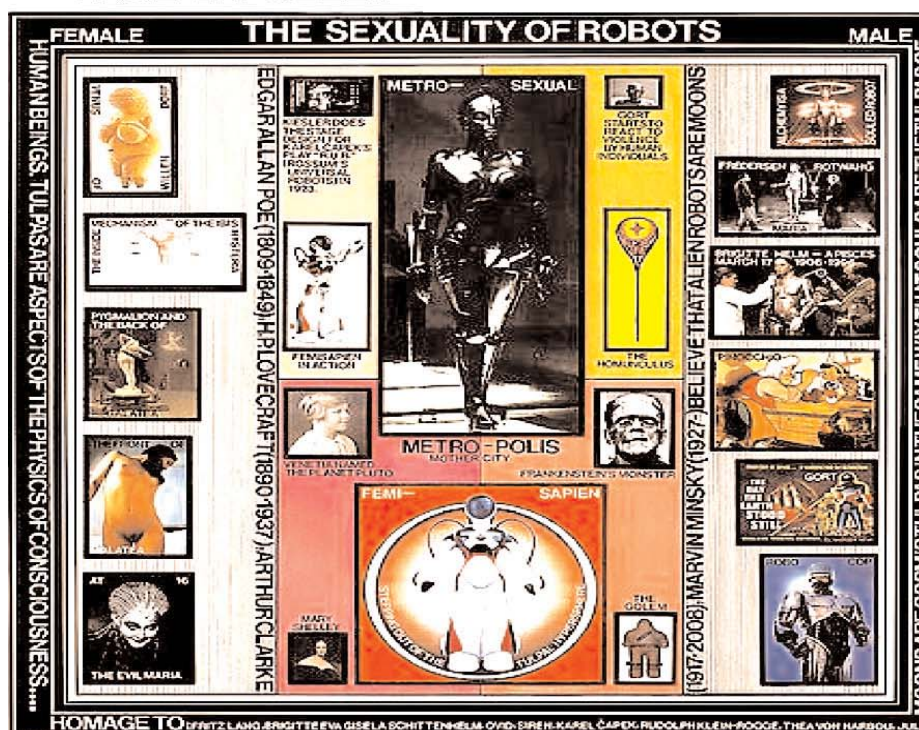
<http://www.guydarol.fr/archive/2012/04/03/un-art-retinien-le-psychedelisme.html>

LES COULEURS À LA MODE

Vers le milieu du XIXe siècle, il y eut un nouveau facteur de l'usage de la couleur dans l'industrie textile: la mode. Une fois que la révolution industrielle eut fait naître une classe moyenne prospère, le processus commença à persuader la population européenne (les femmes en particulier] de la grande importance de bien choisir ses vêtements. Comme aujourd'hui, les fabricants de tissus flattèrent les consommateurs en les persuadant qu'ils étaient les maîtres, et non pas les victimes, de la mode changeante. Le teinturier écossais John Pullar s'emballa avec le chimiste de la couleur William Perkin, en 1857, sur le projet de gagner « cette classe de la Communauté ayant tout pouvoir: les femmes » à la nouvelle teinture de Perkin. « Si elles en prennent la manie et que vous puissiez répondre à leur demande, affirmait le jeune homme, votre gloire et votre fortune sont assurées ».



PAUL LAFOLLEY ■ FUTURE DE L'HUMANITÉ



Les années 1960-70 voient aussi arriver dans le monde du travail une nouvelle classe de salarié issue du boum de diplômés universitaires de l'après-guerre. Cette classe a ceci de particulier qu'elle s'introduit dans les entreprises à des postes importants sans y avoir travaillé auparavant. Avant 1960, il n'était pas rare de voir un simple machiniste monté un à un les échelons pour arriver à être le patron de compagnie. Cette nouvelle classe appelée celle du management a ceci de particulier donc qu'elle n'a aucun lien affectif ou émotif avec l'entreprise qui l'engage. Pour le manager, la compagnie est un lieu froid où la dure réalité du marché s'exprime par la recherche toujours plus accrue des marges de profit.

Les effets du marketing et du management se font sentir de plus en plus. Les classes sociales, les citoyens y sont regroupés selon leur revenu, leur sexe, leur couleur en autant de niches commerciales, de catégories qu'il faudra désormais cibler. La société est désormais découpée en tranches de saucisson socio-économiques au détriment du concept de citoyenneté. Tout devient ciblé, l'artiste Niki de Saint Phalle l'a bien compris puisqu'elle commence à prendre pour cible les toiles de ses confrères et les détruit à coup de fusil, détruisant du même coup la notion de chef d'œuvre remplacé par la camelote pour tous adaptée à nos désirs plus qu'à nos besoins.

La jeunesse n'est plus un âge mais une idéologie exprimée par le fameux slogan de Marcuse : "l'imagination au pouvoir." Les nouveaux gourous du management ne pouvaient laisser passer pareille occasion. En quelques années, ils transformèrent le concept "jeune" en marché de la jeunesse offrant des possibilités de profits mirobolants : films, livres, musiques, vêtements et même des voitures "lookées" jeunes : Corvette, Mustang, Camaro sans oublier les Harley Davidson et Triumph Commando.

Très vite, les formes d'expression les plus marginales vinrent nourrir l'imagination des publicitaires, principalement les couleurs, les formes, les artéfacts, les slogans produits par les rébellions contre culturelles qui, une fois bien récupérés, établiront à leur tour les standards du marketing moderne. La création du Color Marketing Group en 1962 confirme que la publicité devint l'imagologie du capitalisme et la couleur son cheval de Troie. Dorénavant, les designers, les professionnels de la mode, les créatifs des maisons de publicité à la grandeur du globe reçoivent près de deux ans en avance les directives du Marketing Group sur l'utilisation de telles ou telles couleurs pour telle année ; directives appelées pompeusement les « couleurs tendances » dans la vie quotidienne et dans la culture matérielle.

« Color is everywhere - from the metallic finish of an automobile to the aged

look of paint. What happens from a color standpoint in one industry impacts another, causing color influences to constantly change. The interaction of color experts is vital in order to remain on the cutting edge of what is happening not only in your business, but the business of everyone else. After all, the world becomes smaller every day. CMG's major focus is to identify the direction of color and design trends. CMG members then interpret that information into salable colors for manufactured products across all industries including :

Action/Recreation, Consumer Goods, Technology, Home, Visual Communications, Transportation, Juvenile Products, Fashion, and environments for Office, Health Care, Retail, Hospitality/Entertainment and Institutional/Public Spaces. »

Le sursaut vitaliste et poétique de la contre-culture des années 1960-70 tenta vainement par la suite de colorer le monde mais le mirage de l'arc-en-ciel psychédélique fut vite récupéré par le pop art et commercialisé à outrance par la mode, le design et le kitsch de la société de consommation.

La récupération, le détournement de l'art d'avant-garde par la bureaucratie signifie la fin de la capacité de rébellion propre à l'art. Non seulement l'art n'apparaît plus comme une solution mais la soumission de l'artiste à l'ordre établi suscite à la fois l'acceptation et l'indifférence du public. Acceptation de l'art babiole-pour-riches et indifférence envers l'art «qui pisser dans la cheminée des bourgeois. »

La technocratie a réussi là où toutes les avant-gardes artistiques ont échoué, elle a réussi à façonner l'homme nouveau tant espéré au début du siècle dernier. Nous sommes des mutants. Et toute mutation implique un passage dévastateur où se joue la réussite ou l'échec du processus.



[illegible]

dénominateur commun : la forme marchande. » (Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, p.90)

Car ce qui surprend le plus c'est la rapidité avec laquelle le pop art s'est imposé – en moins d'un an – sur le marché de l'art international comme si les collectionneurs, les galeristes, les directeurs de musées, les conservateurs de collections, les conseils d'administration des grandes fondations culturelles, les éditeurs de revues spécialisées et critiques d'art avaient tous au même moment saisi la portée historique du pop art. Plusieurs en doutent et des rumeurs circulent sur une possible collusion dont le professionnel de l'art William Seitz qui remarqua fort à propos en pensant au succès instantané du pop art : « Une demande d'art d'avant-garde plus forte que l'offre...c'est tout simplement grotesque. » Plusieurs ont parlé d'un consensus des nouveaux riches envers un art qui leur ressemblait et ainsi infecter le monde de l'art des galeries du virus de la spéculation financière. Seitz, conservateur et critique se demanda même si la vie de l'art était entrain de devenir un art/business tellement l'artiste est devenu dépendant de la spéculation, de la promotion, du sensationnalisme, des opérations publicitaires et de l'insatiable appétit des mass-médias avides de découvertes dernier cri. (cité in Sandler, Triomphe de l'art américain, tome II)

Le pop art s'inscrit dans cet esthétisme du détournement tel que mise en place par les dadaïstes et les cubistes mais dans un sens opposé. En reprenant l'idée du «ready made» de Duchamp, Warhol en remplace la parodie par la glorification de l'objet de consommation comme acte politique. Car si l'objet, son logo et sa publicité font leur entrée dans le monde l'art c'est aussi pour célébrer l'apologie de l'«american way of life» et du capitalisme auxquels il adhère avec ferveur. En ce sens, le pop art ne possède aucune prétention ésotérique se voulant strictement matérialiste, vision terre-à-terre du monde observable à travers les mass-médias et la culture de masse en général. Si «le médium est le message» alors le pop art l'illustre bien car tout l'environnement contemporain que ce soient les gros titres de la presse populaire, la télévision en noir et blanc, les gros plans en technicolor du cinéma, les publicités extravagantes des produits de consommation, les photographies de stars dans les magazines people, les machines à boules et juke-box des bars minables aux enseignes criardes, tout cela forme l'imagerie fourre-tout des sixties. L'angoisse existentielle post-atomique des peintres abstraits des années 50 est rayée de la carte : «Au diable la bombe» dira le peintre Indiana. Le pop art est donc une acceptation inconditionnelle du mythe américain, une approbation totale sans émotion ou sensiblerie de l'état actuel de la société avec ses détritrus, sa mal bouffe, ses machines à sous et ses centres d'achat. C'est pour cela que le pop art est typiquement

américain et sa promotion à l'étranger typiquement impérialiste.

Devant une simple bouteille de Coca-Cola peinte en noir et blanc sur une toile de six pieds de hauteur, l'ami de Warhol, le cinéaste Di Antonio s'esclaffa : «voilà ce que nous sommes, des sodas, des soupes en boîtes, des hamburgers, des chips, des hot dog, des cornets de crème glacée. » Cette valorisation culturelle du produit capitaliste, comme la bouteille de Coca-Cola, est accompagnée d'une surenchère publicitaire des stéréotypes. Il s'agit bien de propagande politique célébrant la victoire totale du marché. On parlera aussi d'un art de la sublimation où les images de la publicité, du star system, des icônes politiques sont retirées de leur univers précis pour être transformées en hyper-images de civilisations. Du cowboy John Wayne au rebelle James Dean en passant par Al Capone et Bonnie and Clyde, voilà le casting des héros populaires côtoyant les joueurs de baseball, les pins up et même les cosmonautes dont l'image obsessionnellement multipliée comme autant de slogans publicitaires s'enfonce dans la conscience des consommateurs.

“NOUS AVONS EU L'OCCASION DE CHANGER LE MONDE ET AVONS PRÉFÉRÉ LE CENTRE D'ACHAT.” (Stephen King)

Avec Warhol, c'est la fin de l'artiste romantique toujours à l'écart. Warhol embarque de plein pied dans le jeu social. Les travestis, les homosexuels, les drogués, les psychopathes géniaux, tout l'underground warholien de la Factory se retrouve officialiser par les médias en manque de stars. Warhol devient un personnage mondain au même titre que Jackie Kennedy, il a réussi ce qu'il désirait le plus : être une image de marque aussi connue, en Amérique du moins, que Coca Cola. En ce sens, Warhol est la consécration du dandysme que Baudelaire décrivait en ces termes : «C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même... » Warhol est un artiste auto-proclamé dont la mise en scène est assumée par Warhol le publiciste narcissique.



Mais plus que le produit, c'est aussi son mode de fabrication en série qui est célébré par l'œuvre de la machine. Dès le départ, Warhol «livre la marchandise» avec la série Morte et désastre et ses œuvres aux titres

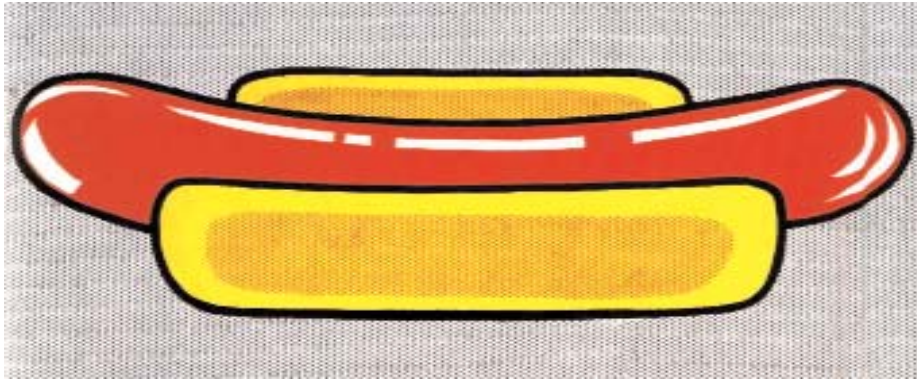


BARBARELLA



évoqueurs : 129 die in Jet (1962), Accident de voiture orange (1963), Voiture blanche en flamme (1963), Catastrophe d'une ambulance (1964), Catastrophe du samedi. (1964) Le «pape du pop-art» veut démontrer que l'homme sera toujours source de catastrophe tant et aussi longtemps qu'il n'aura pas atteint la perfection machiniste et sa «réincarnation industrielle. » (Vincent Lavoie, Bavures techniques et autres surprises collatérales ,Argument, vol 6, no1, p. 43)

Lichtenstein, quant à lui, célèbre l'imprimé et la bande dessinée autant que la machine offset et les techniques de reproduction typographique. La bouteille de coke est célébrée autant comme produit et marque de commerce que la technique d'embouteillage qui elle célèbre la répétition et la banalité du mouvement machiniste. Marilynne Monroe est célébrée comme icône préfabriquée par les médias à l'image du star système lui-même. Tous les modèles, de Marilynne au carton de savon à lessive, sont traités comme des boîtes de soupe, des marchandises.

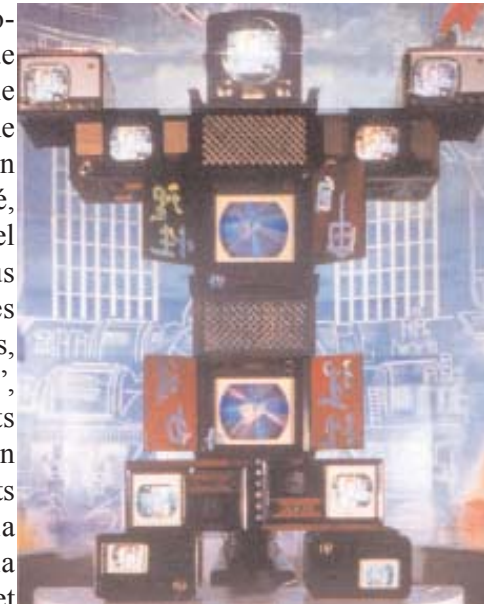


Car c'est tout cela le pop art américain : une immense célébration publicitaire (medium is the message) des vedettes-objets, des produits, marques et procédés machinistes utilisés par les nouvelles technologies au service du «colorfull» capitalisme. Le dollar américain, Mickey Mouse, James Dean, Liz Taylor, les boîtes de soupe Campbell's, Mao Zedong, le hot dog relish-moutarde investissent le monde de l'art et le transforment "en masse" de signes consommables et jetables comme autant d'objets et d'images élevés au rang de monuments de la modernité. Le gadget, l'inutile, l'éphémère, la banalité comme valeurs sacralisées de la vie quotidienne susceptible d'être effacée à tout moment par le big bang nucléaire, voilà tout le tragique du consumérisme qui se cache derrière la fiesta sublimatoire du pop art. C'est "l'ombre de la Grande Machine" qui transforme tout ce qu'elle touche en un grand gâchis mécaniciste.

Les résistances éphémères.

La publicité est si envahissante qu'elle s'adapte, comme le chardon, à toutes les surfaces possibles; les étiquettes se collent aux produits, les affiches s'emparent des murs, les objets des vitrines, les logos et marques calligraphiés au néon illuminent la nuit, les slogans envahissent les ondes radios, les spots publicitaires, la télévision et les écrans d'ordinateur. Même les façades des maisons ne peuvent y échapper.

L'après guerre amène un monde nouveau rempli de nouvelles formes d'expression - l'affiche, le graffiti, la bande dessinée, la publicité - garant d'une nouvelle réalité socio-économique appelée société de consommation de masse de laquelle on doit extirper les objets comme fragments de réalité. Comme un ethnologue de la contemporanéité, l'artiste s'intéresse à nouveau au réel et à ses composantes les plus ordinaires comme les enseignes lumineuses, les vitrines des magasins, les gadgets, les magazines "people", les voitures et autres objets quotidiens de la consommation courante. Ce prélèvement d'objets allié à la réplique sérielle de la mécanisation vont alimenter la pratique des techniques de collage et d'assemblage et leurs extensions les plus diverses comme autant de détournement ludiques. L'objet banal est placé au cœur de l'art et devient l'idole du pop art comme nous l'avons vu.



Après 1960, le nouveau réalisme effectue un retournement extraordinaire pour devenir véritablement critique envers cette consommation effrénée d'objets. Tout un mode descriptif se met en place : Nouveau Roman, Nouvelle Vague cinématographique, Nouveau Réalisme, tous en réaction aux nouvelles grilles d'analyses apportées par la société de consommation.

LE GRAFFITI, L'ART NARCISSIQUE DU CAPITALISME DE MASSE.

Écrire sur les murs des grottes préhistoriques, des catacombes, des pyramides, étaient jadis un geste à grande portée symbolique confiné

généralement en un lieu fermé peu accessible au public. Le premier graffiti moderne qui connut une vraie popularité est le fameux “ Kilroy was here “ . En effet, lors de la progression des troupes américaines sur le sol français, suite au débarquement de Normandie en 1944, les soldats inscrivait “ kilroy was here “ accompagné d’un personnage avec un gros nez qui se cachait derrière un mur, comme un pied de nez à leurs camarades pour dire “ j’y étais le premier “. Cela a entretenu de nombreuses rumeurs parmi les troupes, comme celle d’un “ super GI “. Cette inscription figure aujourd’hui sur le mémorial consacré aux soldats de la Seconde Guerre Mondiale de Washington DC.



À la fin des années 1960 que le graffiti a pris son essor populaire. En signe de protestation par rapport à la guerre du Vietnam, de nombreux signes de paix furent peints sur les murs des campus universitaires en Amérique mais aussi en Europe. Le premier graffeur connu et réputé pour son oeuvre est Cornbread, surnommé le “ parrain du graffiti “. Il agit au début accompagné de Cool Earl, il a commencé en 1967 par inscrire son blaze sur des murs afin d’impressionner une femme dont il était épris, puis a eu acquis sa popularité grâce à la couverture médiatique de son œuvre. Les médias annonceront, à tort la mort de l’artiste en 1971, ce à quoi il répondit en peignant “ cornbread lives “ sur les flancs d’un éléphant du zoo de Philadelphie. Il cessa ses activités en 1971.

Suite à quoi le graffiti “ envahi “ New York avec ses principaux

représentants comme Taki 183 ou Tracy 168. Alors assez rapidement les codes du graffiti se mettent en place avec l’apparition de styles particuliers (tels que le lettrage dit “ bubble “ ou le lettrage “ wildstyle “), et se confirme la tendance à privilégier des supports particuliers (les trains) ainsi que de pratiques souvent spectaculaires permises par les groupes qui se constituent (comme la peinture d’un wagon entier appelée “whole car”). Cette pratique est alors fortement réprimée dès la fin des années 1970, dans les rues et métro de New York, il se diffuse alors en d’autres lieux pour progressivement “ envahir “ les grandes villes américaines (Philadelphie,



Washington, LA, Montréal...) et européennes (Paris, Londres, Berlin...).

La bombe aérosol et le marqueur se sont rapidement imposés comme outils bien qu'au début de nombreux "graffeurs" utilisaient des pinceaux ou des rouleaux. Aujourd'hui bien implanté en Occident, il se diffuse peu à peu dans le monde entier, les pays les plus défavorisés utilisant pinceaux et rouleaux pour pallier le coût de la peinture en aérosol. Contrairement aux idées reçues, la plupart des premiers "graffeurs" n'étaient pas issus de situations défavorisées, et étaient d'ailleurs plus souvent de classes aisées, car le matériel destiné au graffiti représente un coût élevé. Aujourd'hui encore une grande part des graffeurs (taggeurs) est issue de situations aisées. Bien sûr, se sont développées des pratiques pour se procurer du matériel, comme le "système d".

Dans la terminologie propre au graffiti, le tag et le graffiti sont deux choses bien distinctes. Le graffiti est un plan dessiné, auquel peut-être donné du volume en 3D, qui sont souvent colorées, ils peuvent être accompagnés de nombreuses fioritures esthétiques. Le tag lui n'est qu'une signature (Un graffiti est toujours signé par un tag) il est le nom, le blaze du graffeur. Il est écrit et ne relève que de la typographie.

Au départ, la popularité se fait par la quantité de pièces, l'inaccessibilité des emplacements, les lieux le plus risqué, puis rapidement la réputation prend aussi en compte la qualité esthétique des pièces. Puis la recherche de la réputation prend le dessus; si bien que le tag, la signature devient plus importante que l'oeuvre elle-même. C'est la signature qui est recherchée sur le marché de l'art.

Source :

<http://sites.univ-lyon2.fr/lettres/nte3/08-09/graffiti/index.html>

LE MIROIR MENSONGER DU KITSCH.



Le pop art marqua le retour en force du kitsch non plus jugé négativement comme par le passé, c'est le cheval de Troie d'une culture de l'artifice valorisée par le désir de possession. En fait, le pop art célèbre l'ivresse et le vertige de la fête marchande. Il se propose comme une réclame de luxe d'un art de vivre kitsch. Suite à l'énorme développement de la publicité et des communications de masse depuis la seconde guerre, nous acceptons passivement toute une panoplie de signes, de slogans,

d'images à la mode et d'emblèmes nouveaux. Tranquillement s'est mis en place tout un ersatz de «pathologies artistiques» destinées à ceux qui sont précisément insensibles à la culture. Il est maintenant clair que le kitsch possède un haut potentiel de propagande.

Pour Abraham Moles, «la position kitsch se situe entre la mode et le conservatisme comme l'acceptation du «plus grand nombre». Le kitsch est à ce titre essentiellement démocratique: il est l'art acceptable, ce qui ne choque pas notre esprit par une transcendance hors de la vie quotidienne, par un effort qui nous dépasse – surtout s'il doit nous faire dépasser nous-mêmes. Le kitsch reste essentiellement, art de masse, c'est-à-dire acceptable par la masse et proposé à elle comme un système. C'est par la médiocrité que les produits kitsch parviennent à l'authentiquement faux. C'est la médiocrité qui les réunit, qui les fond en un ensemble de perversités esthétiques, fonctionnelles, politiques, ou religieuses.» (Pauwels Ruben, Kundera face au kitsch. <http://www.thesis.net/kundera/kundera.htm>)

En fait le tandem pop art/kitsch est à la démocratie et à la classe moyenne ce que les avant-gardes étaient à l'anarchie et aux marginaux et marque la victoire de l'idéologie capitaliste de la classe moyenne typiquement occidentale. Le citoyen devint un consommateur, nouvelle classe exponentielle des baby-boomers.

Si « le projet de société postmoderne est d'en proposer aucun », alors le kitsch en est la représentation parfaite. Nous reprenons à notre compte la réflexion de Hermann Broch pour qui le kitsch désigne le style d'une époque incapable de créer un style. Le kitsch est l'art de la société de consommation où tous les arts, toutes les modes, tous les styles, s'amalgament en autant de stéréotypes de beauté, de simulacres et de vérité, du roman à l'eau de rose aux clichés des discours politiques, du toc aux mensonges publicitaires. Le kitsch est une culture de la saturation. Nous vivons à l'ère du «scrapbooking» comme sublimation de la société contemporaine individualiste. Le style de notre époque est bien celui de tous les styles, images abstraites ou documentaires, portraits, formes décoratives, textes d'auto fiction mis pêle-mêle et mis en scène dans le grand livre de la quotidienneté.

Au départ, le kitsch désignait une production artistique et industrielle d'objets de mauvais goût, sorte d'art de pacotille, de tape-à-l'œil ; le kitsch était alors associé au monde des objets et aux décorations superflues comme dans l'art nouveau. Aujourd'hui le kitsch dénote non seulement un malaise esthétique mais propulse celui-ci comme fait social indéniable contaminant

toute la civilisation occidentale et capitaliste. Ainsi si on regarde le kitsch comme indice d'un changement social profond, on s'aperçoit qu'il représente bel et bien la forme actuelle de l'imaginaire autant personnel que collectif. Le kitsch n'est donc pas une «anti-esthétique» mais plutôt la lente dégradation du «système des beaux-arts», apogée de la contestation du «beau» et du «bon goût» académique entreprise au début du XXe siècle. Cet amalgame de technologie et de consommation dénature le goût artistique en caricature de l'art.

Des écrivains et philosophes, principalement d'Europe centrale, Broch, Kundera, Schulz, comprirent avant l'heure que dans la société moderne où le sujet glisse vers son objectivation, le kitsch devenait un trait existentiel de l'être ; il y a une «goutte de kitsch» dans chaque individu. Hitler et Staline comprirent avant l'heure toute l'ampleur imagologique d'un kitsch idéologique et politique, comme Richelieu en France, pour imposer aux masses des normes formelles à toutes créations artistiques autant littéraires que visuelles.

Un décor de pastiche, de verre et d'acier, de pacotille qui envahit, occupe même tout notre espace psychologique comme une sorte de pathologie. Nous travaillons de moins en moins pour réaliser non pas nos potentialités mais de plus en plus pour consommer. Le motif de la consommation l'emportant sur la réalisation personnelle. La possession d'objets est la nouvelle conquête, l'être se définit par ses acquisitions, se «design» par ses objets. Kundera dans *L'art du roman* mettra en lumière que le kitsch est une attitude existentielle du besoin de l'homme « de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue. » (*L'art du roman*, 1986)



Le kitsch populaire, démocratique est intimement lié au pop art comme triomphe du capitalisme et de la consommation de masse. Cette tragi-

comédie du kitsch démontre le mécanisme de l'économie marchande : la camelote et la pacotille remplacent les marchandises de qualité; le mannequin des vitrines devient le symbole de l'aliénation des individus envoûtés par tant de veaux d'or. Ainsi, souvent, l'œuvre originale nouvellement acquise est retirée du marché, soustraite à la vue du public et cachée dans une voûte scellée. L'œuvre n'est donc plus un objet de contemplation mais de spéculation; plus il atteint une cote élevée sur le marché de l'art plus il est caché, sécurisé. Dorénavant l'œuvre sera vu par le truchement des technologies de communications comme la photographie, cinéma, vidéo, télévision. Cette «nourriture culturelle» relayée chez-soi par les mass médias favorise le marché des facsimilés et des affiches. Ainsi se dégage une notion du kitsch comme dénominateur commun de notre civilisation postmoderne.

La publicité est si envahissante qu'elle s'adapte, colle comme le chardon à toutes les surfaces possibles; les étiquettes se collent aux produits, les affiches s'emparent des murs, les objets des vitrines, les logos et marques calligraphiés au néon illuminent la nuit, les slogans envahissent les ondes radios, les spots publicitaires, la télévision et les écrans d'ordinateur. Même les façades des maisons ne peuvent y échapper. On est bien obligé de constater que l'espace public est entièrement envahi par le publicitaire qui étend sa visibilité tentaculaire jusque dans le cabinet privé. «La Res publicita a détrôné la Res publica.». (Besson)

«Aujourd'hui; malheureusement la disparition des avant-gardes, ne signifie pas la disparition des arrière-gardes, c'est plutôt même le triomphe, d'une certaine façon, de l'arrière-garde... Mais ce ne sont pas des groupes, c'est le fait que l'art entier se trouve lui aussi assigné à récapituler un peu toutes les formes antérieures, à refaire l'histoire de l'art à l'envers et à gérer tout son passé, ça c'est un problème au fond. Connors appelait cela le rapt de l'art moderne, c'est-à-dire cette façon de reprendre toutes les formes dans une juxtaposition, une mosaïque chaotique. »

« Donc la distinction entre l'art et la production d'images communes, banales, est de moins en moins nette. Le seul au fond à avoir pris acte et à gérer avec radicalité cette banalisation totale de l'esthétique, à être passé de l'autre côté de l'esthétique, c'est Warhol. À mon avis, en dehors de lui, on a affaire à toutes sortes de formes artistiques, esthétiques, qui, quelque part aujourd'hui, sont plus animées par la désillusion. On a l'impression que même les artistes ne croient plus à l'illusion esthétique, que l'illusion esthétique est morte, qu'ils sont en train de gérer la décomposition de leur propre instrument de vision. Disparition de l'art, dont la fin déjà annoncée

HYPERMARCHÉ UNIVERS TOTAL

VENTE DE LIQUIDATION JUSQU'À ÉPUISEMENT DES STOCKS

Art

- Peinture
- Gravure
- Musique
- Sculpture
- Littérature
- Architecture
- Théâtre
- Cinéma
- Poésie
- Danse

Économie

- Capitalisme
- Étatisme
- Marxisme
- Libéralisme
- Colonialisme
- Dirigisme
- Protectionnisme
- Autarcie
- Coopératisme

Politique

- Démocratie
- Dictature
- Monarchie
- Oligarchie
- Communisme
- Intégrisme
- Socialisme
- Anarchisme
- Autocratie
- Fascisme

Science

- Physique
- Chimie
- Cybernétique
- Biologie
- Mathématique
- Géométrie
- Astronomie
- Ecologie

Philosophie

- Esthétique
- Éthique
- Logique
- Métaphysique
- Épistémologie
- Ontologie
- Morale

Religion

- Bouddhisme
- Islamisme
- Hindouisme
- Protestantisme
- Shintoïsme
- Catholicisme
- Judaïsme

Le monde est en solde

par Hegel date de loin. La disparition de la dimension esthétique, cet événement a été géré pendant, disons, un siècle et demi. Tout l'art moderne est l'histoire d'une disparition, d'une déstructuration, d'une déconstruction de l'art. »

« Mais maintenant c'est fini, le processus est arrivé au-delà de son terme, nous sommes aussi au-delà de la fin. Maintenant, nous ne sommes plus qu'en train de recycler. Recycler effectivement les vestiges des formes passées, C'EST ÇA LE KITSCH. » (Baudrillard Jean, Au-delà de la fin, www.humains-associés.fr)

« tre «civilisé» au sens de l'Occident, c'est avoir beaucoup de besoins». (Moles)

L'art nouveau, le kitsch du début du siècle, art élitiste de la bourgeoisie triomphante, a mué, à la fin du même siècle, en un système global de représentation sociale associée au triomphe du capitalisme et de la classe moyenne, c'est un système dominant qui recouvre la quasi-totalité de la vie sociale dont l'esprit se retrouve autant en arts visuels, en musique et en littérature, autant que dans la mode et la décoration.

« Ils voulaient se battre, et vaincre. Ils voulaient lutter, conquérir leur bonheur. Mais comment lutter ? Contre qui ? Contre quoi ? Ils vivaient dans un monde étrange et chatoyant, l'univers miroitant de la civilisation mercantile, les prisons de l'abondance, les pièges fascinants du bonheur. (...) L'ennemi était invisible. Ou, plutôt, il était en eux, il les avait pourris, gangrenés, ravagés. Ils étaient les dindons de la farce. De petits êtres dociles, les fidèles reflets du monde qui les narguait. Ils étaient enfoncés jusqu'au cou dans un gâteau dont ils n'auraient jamais que les miettes. » (Georges Pérec, Les Choses, une histoire des années soixante)

Le capitalisme moderne a repris à son compte toute la stratégie du détournement mise en place par les avant-gardes et retourna l'arme contre l'agresseur contestataire. L'art rebelle contribue donc essentiellement à renouveler plus efficacement la société qui le produit. L'insubordination des anti-héros joue à plein son rôle de soupape. Dorénavant l'art sera confiné à la résistance; résistance «soft» qui agira comme baromètre du degré de frustration, qui par le fait même indiquera au système là où il doit intervenir pour juguler et colmater la brèche d'insatisfaction (pensons à mai 68) et ainsi réguler conséquemment son développement par la satisfaction immédiate des désirs (pensons à la société de consommation) et ainsi apaiser le tumulte.

«Tout doit être consommé y compris notre destin. »

Faire la fête est en quelque sorte la solution que l'Occident a trouvée pour mettre fin à cette interminable orgie de négativité qu'est l'histoire humaine. Empiffrons-nous jusqu'à devenir obèses comme des ballons d'hélium, consommons la futilité de l'objet-gadget comme signe de l'inutile matériau pour se donner l'impression de continuer paradoxalement à vivre. Nous devenons ainsi "prisonniers de l'inutile". Décadence, je crie ton nom !

«All, I wanna do, it's have some fun. I got the feeling, I'm not the only one.» (Sheryl Crow)

Ce n'est pas la fête qui est le problème c'est lorsqu'il y a que la fête partout et tout le temps. Même les compagnies aménagent l'agenda festif des journées de travail en attendant de relocaliser l'entreprise à la demande des actionnaires. Contrairement à Marx qui prévoyait « que le dépérissement de l'État et la disparition du travail assureraient à l'humanité enfin socialiste une quantité de loisir illimitée, force est de constater que c'est plutôt le capitalisme néo-libéral et l'État qui ont su masquer en grand renfort de publicité les aléas de la vie par la fête promise.

La rébellion pour la rébellion c'est comme l'art pour l'art. Plus rien n'est art et rébellion depuis que tout est art et festif. À la limite, plus rien n'est fête puisque tout y est festif.

Et le «grand art» n'y échappe pas, sorte de secte gnostique sophistiquée d'une minorité agissante coupée de la masse, reléguée dans le micro milieu des centres d'artistes ou des usines désaffectées. Pensons à la rapidité avec laquelle l'art des graffitis des adolescents du Bronx, de Harlem, de Brooklyn, se retrouva dans les galeries à la mode de Soho de East Village complètement intégré au marché. Il est ahurissant de constater avec quelle facilité le marché neutralise toute contestation, toute subversion. Les graffitis de Haring, de Basquiat, icônes de l'underground new-yorkais, sont passés des ruelles sordides aux salons luxueux de Fifth Avenue en quelques mois. Contrairement aux doctrines du salut sous-jacentes aux programmes artistiques et mouvements artistiques de ce siècle, l'économie capitaliste ne cherche pas à sauver le monde mais à le posséder, à tout posséder.

«Peut-être faut-il dire en un sens, que l'analyse hégélienne de la fin de l'art (des beaux-arts) se réalise, le grand moment de l'art s'est éteint. Les avant-gardes sont essouffées, l'art n'est plus qu'une distraction élégante, une consommation haut de gamme. - Les avant-gardes subsistent mais piétinent

et ne dérangent plus personne. – Tout se passe comme si l'art ne servait plus qu'à alimenter le réseau des galeries et des musées, réaliser des expositions monstres, constituer un placement financier, devenir un objet de spéculation ou bien, il laisse indifférent comme de l'information tranquille, sage, peu passionnelle, un vecteur de sociabilité en des temps désenchantés.- La créativité lourde de nos sociétés se situe désormais dans les sciences et les techniques. (...) Qu'est ce qui peut rivaliser avec la puissance émotionnelle et technicienne des bébés-épreuves, de la manipulation des gènes, de la conquête de l'espace? On attend plus grand-chose de l'art, mais beaucoup des laboratoires et des entreprises. La culture, l'art, la publicité, tout cela glisse inexorablement dans les champs du gadget, de la surmédiation, de l'accessoirisation de la vie. » (Lipovetsky cité in Art et publicité, p.508-509)

«**Consommez plus, vous vivrez moins**» (Slogan Fluxus)

Depuis le paléolithique, les prémisses à toute religion, y compris le fétichisme consumérisme, ses rituels, ses temples, commencent par le culte des objets collectionnés comme les coquillages et ensuite fabriqués comme les statuettes. Consommer c'est faire partie de la vie sociale, manquer d'argent est une hérésie, simple constat que Ulrike Meinhof appellera le Konsumterror, le terrorisme de la consommation et de ses fétiches.

Aparté : En 1760, Charles de Brosses, voyageur érudit, nomme fétichisme cette première forme de religion concrétisée dans l'objet bien avant le culte des divinités abstraites et invisibles. De Brosses nous explique que les fétichismes sont adorés pour eux-mêmes. Mais alors d'où vient leur signification religieuse ? Notre érudit, en étudiant de près le sujet, découvrit, un culte fétichiste appelé «boetyle» qui consistait à contempler son reflet sur des pierres enduites de graisse faisant office de miroir. Ce que l'individu



adorait dans le fétiche, c'est la relation entre l'objet et sa propre image reflétée. Les objets intimes ainsi fétichisés devinrent rapidement des objets dans lesquels toutes les relations sociales se condensent et deviennent ainsi signes d'échanges et de cordialité entre individus. Cette pratique évolua par la suite vers une dimension marchande et l'objet fétiche devint la monnaie que nous connaissons aujourd'hui. A remarquer l'effigie, le portrait toujours présent sur nos pièces de monnaie.

La mondialisation cherche à atteindre ce qu'aucune religion a réussi; soit atteindre à l'universalité par l'implantation d'une culture mondiale unique : le commerce. L'Antiquité et le Moyen Âge proposaient une culture religieuse essentiellement théiste, de la Renaissance à la fin du XIXe siècle s'imposa une culture humaniste oscillant entre matérialisme et scientisme suivie d'une culture athée humaniste déviée vers l'athéisme dogmatique et enfin nous voici, pour la première fois de l'histoire, du moins en Occident, en présence d'une culture véritablement laïque et marchande. Le culte de l'argent a fini par prendre la place de Dieu et propose même une hégémonie démiurgique du marché et du consumérisme comme finalité universelle.

« L'homo œconomicus est l'ultime avatar de la raison instrumentale. Le modèle général de l'existence moderne est celui de l'exigence technique et économique. » (...) Dans la pensée libérale, il y a réduction des individus à un même dénominateur consumérisme; le refus du principe de diversité. » (Philippe Engelhard, L'homme mondial, p. 292, 308)

Nous assistons à une véritable mise en boîte (de conserve) du monde et de nos aspirations humanistes. Ce que Karl Marx, dans Le Capital, appella «le fétichisme de la marchandise» : l'utopie marchande du bonheur terrestre



dans la réalisation de nos désirs par la possession de la marchandise, l'objet «bœtyle» du capitalisme.

Poussant l'analyse encore plus loin, Marx déduira que les marchandises reflètent en plus les relations de travail qui les ont rendus possibles, de là, leurs qualités sociales si désirables. Sous l'effet de la publicité, l'effet miroir de l'objet atteint une limite telle que les relations entre les choses remplacent les relations entre les hommes. Il n'y a plus de guerre de classes mais plutôt une guerre de marchandise où le capitalisme est toujours gagnant. Le summum est atteint lorsque tous les fétiches marchands s'amalgament mutuellement pour former «Le Grand Fétiche» néo-libéral.

À la limite l'homme devenu marchandise est lui-même consommable – le marché noir des organes - sorte d'anthropophagie qui trouva écho en ces termes :

«Le capitalisme serait désormais la consommation de l'humanité par elle-même. En plaçant l'homme dans le cycle continu des emplois de la nature, la société d'utilité fait de l'homme une ressource consommable comme les autres. (Denis Duclos, L'autophagie, grande menace de la fin du siècle, Monde Diplomatique, août 1996, p.14)

L'homme kitsch comme ressource consommable est l'une des mutations fondamentales en ce début du troisième millénaire. Ainsi nous nous retrouvons exactement dans la même position que l'Amérindien qui troquait ses peaux de fourrures contre l'illusion des perles de verres et bouts de miroir des marchands européens.

Même l'art ne peut échapper à l'amalgame. Le capitaliste néo-libérale a très bien saisi ce que l'œuvre d'art peut apporter à la stratégie de communication sociale d'une entreprise. On retrouve ainsi des Mona Lisa sur des emballages de fromage, des bobines de fil, des serviettes de bain, il en est ainsi des sculptures gréco-romaines en faux marbre des jardins de banlieues. Voilà pour la récupération des œuvres d'art académiques. Il en est autrement pour l'art contemporain qui suscite une stratégie de marketing bien particulière : la collection d'entreprises.

Le corporate art associé au mécénat d'entreprise vient boucler la boucle : au début du siècle dernier, si l'art s'inspirait des procédés publicitaires, il est aujourd'hui indéniable que l'art est bel et bien devenu lui-même publicité au profit de l'image de marque des entreprises. Il s'agit de faire admettre qu'il n'y avait pas de solution pour l'art en dehors du marché.

«Obèse et triomphant, insigne du pouvoir économique, le corporate art n'est plus cet art de musée référencé et moderniste, mais un nouvel académisme artistico-publicitaire. (...) Le devenir publicitaire du monde de l'art et l'enjeu que l'art représente pour le monde économique manifestent un rapprochement des paradigmes : celui de la visibilité et de la créativité – ou si l'on veut, le lien qui unit secrètement et depuis longtemps peut-être l'innovation artistique et la production industrielle et marchande». (Christian Besson, Art World et Res publicita in Art et Publicité, op. cit., p.495-497)

L'œuvre d'art est donc irrémédiablement détournée vers le «corporate image», l'image corporative donnant une connotation symbolique particulière de l'entreprise comme s'il s'agissait d'amulettes ou de reliques investies de pouvoirs magiques et même religieux. Effet encore plus spectaculaire lorsque viennent s'y greffer les vedettes populaires comme icônes publicitaires, sorte d'investiture sacrée où le mythe factice cherche alliance avec le mythe authentique. L'imagologie mène ainsi à la mythagologie conférant une valeur mythique à des éléments, à des institutions, à des personnages auxquels cette valeur ne convient pas. Ce détournement de la valeur mythique vers le faux mythe est ce que nous appelons le «mythe-kitsch». (Dorfles Gillo, Le kitsch)

Nous n'assistons pas à la «fin de l'art» mais plutôt à la déconstruction du mysticisme esthétique de l'art pour l'art comme religion dont l'idéal était placé au-dessus de la nature et de la vie.

« J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai inventé de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. Eh bien ! je dois enterrer mon imagination et les souvenirs. Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! Moi ! moi qui me suit dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à éteindre ! Paysan ! » (Arthur Rimbaud)

Cette confession de Rimbaud marqua la fin de la génialité romantique de l'artiste rebelle et renferme toute la dichotomie entre la création artistique et sa réception, son imprégnation dans la société. L'artiste contemporain au même titre que le philosophe, que le poète ou le chercheur scientifique présente une réflexion inédite de l'être en relation avec la complexité, les failles et les exaltations de la société. À travers les «matériaux» du rêve, de la magie et du sublime, l'artiste présentait un regard qui se voulait transcendantal et sociétal, l'artiste présentait une «projet de société». Aujourd'hui le processus d'individuation est si puissant qu'il a ravalé le

génie subversif à une fonction identitaire essentielle à «l'invention de soi». Nous sommes tous des rebelles, cela est bien connu. Depuis que nous sommes tous artistes, la production artistique aussi talentueuse soit-elle, glisse de plus en plus vers la surproduction du gadget. La subversivité de l'art lorsque périodiquement elle se présente est immédiatement noyée dans le flux et le reflux des innombrables produits offerts sur le marché de la consommation. L'œuvre d'art est devenu artefact.

Nous assistons donc à l'apogée de l'art occidental de la société matérialiste, capitaliste et démocratique en gestation depuis la Renaissance. Toute marchandise est art, tout objet d'art est marchandise, tout le monde est artiste et c'est le marché de l'offre et de la demande qui détermine qui sera élu au panthéon de l'art contemporain. «L'art pour l'art» est identique à l'expression «business is business». C'est Bourdieu, qui le premier, remarque que la vie culturelle moderne s'organise en «industries culturelles» qui n'échappent pas aux contraintes économiques et sociales. Le champ culturel est à la fois champ commercial et affaire d'État. Ainsi entre l'œuvre et le public s'insère une panoplie d'agents de commercialisation, éditeurs, marchands de tableaux, galeristes, agents d'artistes, conservateurs et agents de l'État qui investissent le champ intellectuel et le transforme en circuit de distribution, l'objet d'art devient objet de spéculation. Dubuffet dénoncera «l'asphyxiante culture» comme l'était autrefois la religion. L'ère des guérilleros de l'art est maintenant révolue; la culture les prend en charge et les rend inoffensifs en récupérant leurs œuvres dans le circuit de la distribution, aucune avant-garde n'y échappera maintenant que la société a compris la leçon que nous a inculqué Andy Warhol.

«Chez Picabia, Duchamps, la machine est encore présente comme mécanicité surréaliste, pas comme machinalité, c'est à dire comme réalité automatique du monde moderne. Warhol, lui, s'identifie purement et simplement au machinal, ce qui donne à ses images leur puissance contagieuse.(...) C'est pourquoi Warhol peut se faire le scénariste d'une figuration parfaite, égale pour tous. Toutes les images sont bonnes, puisqu'elles font également illusion. Tous les gens sont formidables, et les clichés qu'on en prend sont forcément réussis. C'est la démocratie universelle de la figuration. Warhol ne fait que cela : de la figuration. (...) Le monde entier, non seulement scénique et médiatique, mais politique et moral est voué à la figuration. Il s'agit d'une métaphysique de notre monde moderne, qui rejoint celui du simulacre inconditionnel.(...) Car c'est bien là le destin de toutes nos techniques: rendre le monde encore plus illusoire. Warhol a compris cela, il a compris que c'est la machine qui est génératrice de l'illusion totale du monde moderne.» (Jean Baudrillard, Le crime parfait)

Simulacre, illusion, voilà l'univers kitsch contemporain dont Las Vegas est la capitale. La culture populaire américaine envahit l'architecture au point de faire disparaître justement celui-ci sous une nuée de néons, d'enseignes multicolores. En 1955, dans la banlieue de Minneapolis, Victor Gruen invente le shopping town, alignement de commerces sous un même toit au milieu d'un océan de parking. Les centres d'achat, véritables villes marchandes, furent suivis par la création de la ville spectacle, Las Vegas. De son étude sur le «Strip» de Las Vegas, l'architecte Robert Venturi y décèle un enseignement indispensable pour l'affirmation d'une « architecture urbaine sachant aussi s'approprier la richesse communicative des constructions vulgaires de l'ère des autoroutes et des supermarchés.» Le phénomène «commerce-spectacle» culminera avec Disneyland, la ville qui se regarde et se consomme d'elle-même. La surenchère de publicités géantes avec leurs enseignes-logos-sculpture juxtaposent le réel et l'illusoire de la nouvelle middle class américaine, salmigondis de machines, d'images électroniques, de comics books, de soap télé, de drive-in, de mixers, de gadgets de toutes sortes, une accumulation de produits fabriqués en série, ludiques, consommables rapidement et jetables. Derrière la vision spectaculaire de ce monde sur-médiatisé se profile l'homogénéisation du désir à des fins de «servitude volontaire» made in USA. (Béret Chantal, Les années pop, Édition du centre Pompidou, Paris, 2001)

Si le kitsch est un mensonge et pourtant continue à proliférer et prospérer c'est que l'homme moderne a besoin de ce mensonge pour s'y reconnaître comme pour le jeu où il s'illusionne sur ses gains et sa future vie.

Kermann Broch nous rappelle à juste titre que : «l'art kitsch ne saurait naître ni subsister s'il n'existait pas l'homme kitsch qui aime celui-ci, qui comme producteur veut en fabriquer et comme consommateur est prêt à en acheter et même à le payer un bon prix». (Quelques remarques à propos du kitsch, p.7) Et Brock de s'interroger :« En quelle espèce d'œuvre d'art ou, plus exactement, en quelle création artificielle essaye-t-il (le kitsch) de transformer la vie humaine? La réponse est simple: en une œuvre d'art névrotique, c'est-à-dire une œuvre d'art qui impose à la réalité une convention absolument irréaliste et qui l'y fait entrer de force. »

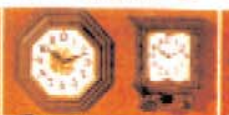
Auparavant le «grand art» était l'art de la démesure de l'homme, aujourd'hui le kitsch est l'art à la mesure de l'homme « Seven Up. » Le kitsch est présent en chacun de nous, de là son irrésistible ascension. Car le kitsch, avant d'être un art, est surtout une attitude reliée à une composition identitaire idéalisée, sorte de seconde mise en scène virtuelle de la vie.



WESTLOW *Alison C. Barker*
 A young woman's life in a small town in the South. The author writes in a style that is both lyrical and lyrical. The book is a collection of short stories. \$19.95



Peter Pan's *Alison C. Barker*
 A young woman's life in a small town in the South. The author writes in a style that is both lyrical and lyrical. The book is a collection of short stories. \$19.95



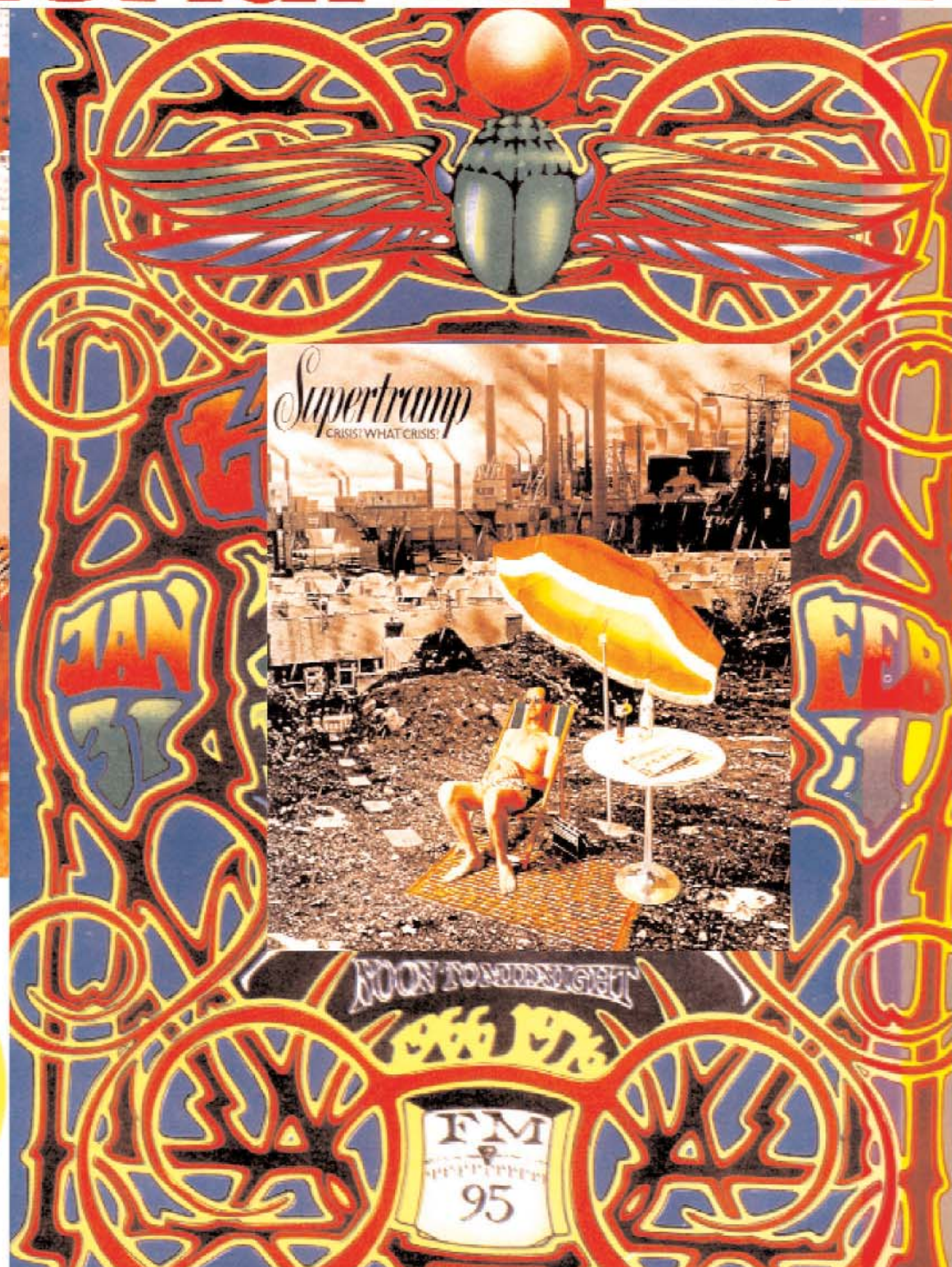
Peter Pan's *Alison C. Barker*
 A young woman's life in a small town in the South. The author writes in a style that is both lyrical and lyrical. The book is a collection of short stories. \$19.95



Colorful capitalism



WEAR A STAR AND BE A STAR



La saturation des objets morts tel est le kitsch. Le kitsch c'est l'accumulation de signes identitaires hétéroclites, de babioles, de gadgets, de règlements, de lois, de malbouffe, d'antidépresseurs, de désirs à jamais inassouvis qui nous condamnent à la consommation obèse.

Soudain vers la fin du siècle dernier, la couleur grise fit son apparition dans l'art contemporain. Elle fut longtemps tenue en discrédit par les théoriciens de la couleur : « Le gris est neutre, infécond et sans expression », une sorte d'esthétisme de l'ennui.

Le gris est la couleur de l'acratie. Acratie comme incapacité de la démocratie à assumer le pouvoir et à engager des stratégies nécessaires envers les enjeux majeurs de notre développement. L'environnement en donne un exemple éloquent où tous reconnaissent la gravité de la situation tout en se révélant incapable de mettre en marche les mesures correctrices qui s'imposent. Nos démocraties ne se projettent plus dans l'avenir trop absorbées à faire de la gestion de crises, crises provoquées par l'incurie de ces mêmes gouvernements qui ont gouverné dans le passé à la « petite semaine » sans projets porteurs de « lendemain qui chante ».

Selon le peintre Gerhard Richter, le gris « est meilleur que toute autre couleur pour clarifier le rien. » (nothingness) Il y a dans le gris une notion d'indifférence qui a la capacité de vider la surface de toute signification. C'est la « couleur » de la dégenèse, de la décréation. Le gris coupe court à tout épanchement affectif et correspond à l'indifférence. Le gris est considéré comme étant la « couleur » de l'extinction. Extinction des espèces animales et végétales, extinction du feu humaniste des Lumières, extinction du « dernier homme ».

L'aura de ce nouveau siècle est gris, sans couleur : un peu de blanc cherchant à éclairer un bien sombre destin. Le blanc, le noir, le gris, doit-on le rappeler, sont des non-couleurs.

ÉPILOGUE

Même si nous sommes présentement englués dans un borbier gris où nous sommes incapable de choisir, sorte de « melting pot » artistique kitsch, viendra un jour où il faudra choisir car l'existence n'a pas dit son dernier mot. Il nous faudra choisir entre le blanc sur blanc de Malevitch (Eros) ou le noir sur noir de Rodtchenko (Thanatos) entre la vie et la mort, l'utopie ou la dystopie, la démocratie ou l'acratie.

Que faire de ce gris si non tout recommencer à nouveau tant et aussi longtemps, Mondrian l'a bien saisi, que la nature humaine n'aura pas trouvé son harmonie. Toute forme a une fin ainsi, l'art disparaîtra au fur et à mesure que la vie aura plus d'équilibre « alors nous n'aurons plus besoin de peintures ou de sculptures car nous vivrons au milieu de l'art réalisé. » (Mondrian)

Ainsi l'artiste polonais Opalka décida un jour de peindre sur un fond noir les chiffres de 1 à l'infini en attendant que se réalise le vœux de Mondrian. À chaque nouvelle toile, le fond est tamisé, dilué par 1% de blanc, il en est ainsi des chiffres. Le fond des toiles, de noir, en passant par le gris se dirige vers le blanc. Cela au rythme lent de la durée d'une existence. Car pour renverser ce monde si tragique, l'acte révélateur ne devrait-il pas anoblir le rien comme un tout ? Or il arrivera un jour, c'est certain, que le fond et les chiffres s'uniront dans un blanc sur blanc éclatant digne de Malevitch. Non pas un blanc atomique (lumière qui tue) mais un blanc qui inscrit la dimension métaphysique de la vie.

« le 1, c'est un tout en expansion ». C'est ce temps en expansion, cet être unique que j'exalte. Bien sûr, en tant qu'homme, je peux craindre la mort. Mais pour mon œuvre, la mort signifie son aboutissement. J'ai pensé la fin dès le début. Quand j'ai posé le chiffre « 1 », l'œuvre était déjà là, déjà finie. Je savais que seule la mort pouvait définir l'achèvement de mon œuvre. Le temps sans la mort n'existe pas. C'est une abstraction. Seule la conscience de la mort donne sa réalité au temps. La mort, cette conne, est devenue une collaboratrice, un instrument. J'ai fait un pacte avec elle. Elle m'a donné le sens de la vie, je lui ai donné la mienne »

Le blanc projeté est sans doute l'incarnation la plus littérale de l'idée d'éternité et d'infini déjà contenue dans le chiffre 1. Au fond, le blanc sur blanc absolu, existe-t-il vraiment ? Nous le saurons, vous le saurez bientôt.



IMAGE FREE ZONE
THINKING SPACE